V. Maximilien

Evocări...

Coperta : *Val Munteanu*

V. MAXIMILIAN
Artist al Poporului din R.P.R.

Evocări

Ediţia a II-a

EDITURA MERIDIANE
1962

CUVINT INAINTE

Atras încă din copilărie de mirajul scenei, V. Maximilian s-a dovedit a fi, pînă la sfîrşitul vieţii sale, un fidel şi entuziast slujitor al teatrului.

Născut în 1882 la Buzău, V. Maximilian are prilejul să participe de mic copil la reprezentaţiile teatrale date de companiile care se aflau în turneu în acest oraş. Hotărît să devină actor, urmează după absolvirea liceului cursurile Conservatorului de muzică şi artă dramatică.

Încă din primii ani de studiu – ca elev al marelui actor şi pedagog Constantin Nottara – V. Maximilian se impune atenţiei prin excepţionalele sale însuşiri pentru comedie.

Talentul său l-a situat repede în primele rînduri ale actorilor din generaţia sa, permiţîndu-i să strălucească în aceeaşi măsură în cele mai variate roluri : de operetă, de comedie şi dramă.

În istoria teatrului romînesc, V. Maximilian şi-a cîştigat un loc de frunte, în primul rînd, prin tenacitatea, competenţa şi talentul pe care le-a dovedit ca unul din marii animatori ai operetei. Alături de Grigoriu, Leonard, Ciucurette, Carussy, ş. a. V. Maximilian a reuşit să facă apreciat şi iubit de către publicul larg teatrul romînesc de operetă. Rămînînd pentru totdeauna credincios operetei, V. Maximilian se afirmă ca un mare interpret şi în teatrul de dramă. Memorabile rămîn creaţiile sale în cadrul companiei dramatice Bulandra-Manolescu-Maximilian-Storin, unde deplina sa maturitate artistică îl situează printre cei mai apreciaţi şi populari actori ai noştri.

V. Maximilian ajunge la apogeul carierei sale datorită condiţiilor noi de creaţie pe care le aduc anii puterii populare. „Noile rînduieli – spunea V. Maximilian – m-au întinerit. Am fost preţuit ca un actor capabil încă să-şi îndeplinească rolul lui social trasat de marele Stanislavski, anume acela de a vorbi masei, prin personagiul ce-l interpretează, despre păsurile ei şi despre viaţa nouă către care trebuie să tindă" *(Evocări).*

Intinerit şi entuziast, V. Maximilian apare *seară de seară pe scena Teatrului Armatei, realizînd remarcabile creaţii în piesele :* Medicul de plasă *de G. Costăchescu şi I. Ulieru,* Recolta de aur *de A. Baranga,* Fîntîna Blanduziei *de V. Alecsandri,* Jucătorii de cărţi *de N. Gogol,* Maşenka *de A. Afinoghenov,* De partea cealaltă *de A. Barianov ş.a.*

Recunoaşterea meritelor sale artistice, a valorii creaţiilor sale puse în slujba dezvoltării teatrului din patria noastră, prin conferirea în anul 1954 a titlului de „Artist al Poporului" a fost o răsplată care a dat noi aripi activităţii ulterioare a marelui actor pînă la încetarea sa din viaţă, la 20 septembrie 1959.

Indelungata şi rodnica sa carieră artistică este prezentată de V. Maximilian însuşi în volumul intitulat modest Evocări *apărut în anul 1957 la Editura de stat pentru literatură şi artă.*

Interesul larg de care s-au bucurat în rîndul cititorilor evocările scrise cu dragoste pentru teatru şi pentru tînăra generaţie de actori a făcut ca prima ediţie să se epuizeze repede.

Răspunzînd acestui interes, prezentăm a doua ediţie a lucrării, aducînd, totodată, prin aceasta încă un omagiu Artistului Poporului V. Maximilian.

Editura

Capitolul I

1. COPIL RĂU

M-am născut alaltăieri...
Actele vorbesc.

BULETIN DE NASCERE

Județul Buzeu Plasa Sărății
Primăria Comunei Urbei Buzeu
Numele : Velimir
Pronumele : Zaharia Macsimilian
Născutu : Alaltă Eri, ora 5 p.M. în Cassa Părinților din strada de „peste gară" Colórea Galbenă

(Nici tu lună, nici tu zi.)

M-am născut deci *„Alaltă Eri"*, în anul 1882. Locuința noastră era *„peste gară"*.

Dintr-o înșiruire de vreo cincisprezece case se formase, paralel cu liniile de cale ferată, o stradă fără alt nume decît acela de „peste gară".

Într-una din acele cincisprezece case m-am născut.

În fața acestei străzi stăteau înșiruite trenurile ce urmau să-și descarce sau să-și încarce mărfurile, prilejuind copiilor tot felul de ascunzători în vagoanele lor.

Paralel cu acestea se întindea una din nesfîrșitele moșii ale lui Alexandru Marghiloman, denumită „Albatros", după numele cunoscutei herghelii de cai de curse.

Dar să mă întorc la *Bulètinul de naşcere :* în josul acestuia stă scris : *Copilulu de Mai susu s-a botezatu la această Biserica Banului. Preot C. Teodorescu. Anul 1882. Augu 22.*

„Copilulu de Mai susu" nu poate fi „altul" decît *Velimir.*

Tatii nu i-a plăcut însă numele acesta şi, de acord cu naşu-meu, au convenit în pridvorul bisericii să-mi zică : *Vladimir.*

Părintele Dinu, om bătrîn cu codiţe colilii, a crezut că Vladimir este numele din *Buletin* şi fără să-l mai citească m-a cufundat liniştit în cristelniţă, cu numele dorit de tata. Cînd a observat sfinţia sa ce făcuse, a protestat, dar nu putea să mă mai boteze încă o dată. Păcat ! M-aş fi asemănat cu Matei Millo, care a fost botezat de două ori, prima dată catolic şi a doua oară ortodox. Părintele Dinu, însă, a renunţat şi m-a încredinţat societăţii cu un buletin precis (! ?) cu ziua naşterii, a străzii şi a numelui.

Venirea mea pe lume, după cum mi s-a spus şi după cum am înţeles mai tîrziu, n-a stîrnit pe faţa nimănui nici măcar un zîmbet. Apariţia moaşei, cu acel „Gata ! S-a făcut ! E băiat ! Să vă trăiască !", n-a impresionat pe nimeni. Mai erau în casa părinţilor doi fraţi şi o soră. Toţi trei, se spune, plîngeau în curte de durerile pe care i le pricinuia mamei naşterea mea. În acelaşi timp, pe tata îl încerca o boală grea. Cîteva luni după naşterea mea s-a prăpădit. Nu ajunsesem nici măcar la vîrsta să pot gîngăvi cele două prime silabe scumpe : „ta-ta". N-am fost niciodată mîngîiat. Niciodată ţinut în braţe, lipit de inima aceluia care mi-a dat viaţa şi de a cărui lipsă mulţi ani am suferit.

Pentru familia mea, fraţi şi soră mai ales, am fost socotit „o cobe", un aducător de nenorociri. Cu această însuşire mă distingeam de ceilalţi copii. Ba mai aveam o distincţie : un corp vînăt, de copil rău, supliment la tratamentul neomenos de „cobe".

Această înrădăcinată credinţă de aducător de nenorociri, izvorîtă din împrejurările în care mă născusem, o aveau nu numai cei din casă, ci şi străinii. Mizeria în care trăiau îi făcea pe ai mei să creadă în tot felul de superstiţii. Şi mie mi se vîrîse în cap că sînt „o cobe". Îmi spunea tot mama că primele cuvinte pe care le-am putut rosti n-au fost nici „mama", nici „tata", ci „cobe". Cînd mă întreba cineva cine sînt, răspundeam „cobea dacu" (cobea dracului). Le auzisem de prea multe ori cuvintele acestea ca să nu le fi putut reţine.

Intr-o astfel de atmosferă am deschis ochii. Dintr-o astfel de atmosferă am putut înţelege că se petrece ceva cu mine, de vreme ce greşelile mele erau mai aspru pedepsite decît ale celorlalţi copii.

Ca să nu greşesc cu ceva, simţeam o permanentă dorinţă să stau ascuns, mai ales cînd copiii străzii nu ieşeau din casă. Nu apăream decît seara, cînd mă răzbea somnul. Uneori, cînd eram pornit pe joacă cu copiii vecinilor, părinţii acestora mă chemau şi pe mine să mănînc cu ei. Cei care mă îndrăgeau nu mă lăsau să plec nici seara acasă.

Întoarcerile mele acasă, după asemenea absentări, îmi aduceau mari dojeni, care nu însemnau nimic faţă de burduşelile fraţilor mei, care-şi dădeau aerul de „bărbaţii casei".

Eram mut. Deşi firav, nu şimţeam nici frică, nici durere. Lăsam să mă tragă doi inşi cît puteau de cîte o ureche şi nu ziceam nici „pîs". Mi se dezlipea pielea de pe osul capului. Rîdeam. Îi înnebuneam cu indiferenţa şi răceala cu care răspundeam suduielilor şi ghionturilor lor. Atitudinile şi privirile duşmănoase, ciupiturile cu care îşi însoţeau întotdeauna cuvintele – mai ales unul dintre fraţi, copil şi el – îşi pierduseră de mult orice efect asupra simţurilor mele.

Mîncam dacă mi se dădea. Nu ceream. Veneam acasă şi mă culcam în locşorul meu, în acelaşi pat cu ceilalţi trei copii. Răbdatul de foame a fost prima mea calitate de actor la începutul carierei.

Luptam contra simţurilor mele ca orice copil ce nu voia să cedeze bătăii şi suduielilor, întrebuinţate ca mijloace de educaţie.

Din cînd în cînd observam la cei ai casei o oarecare înduioşare. Asta venea de obicei după cîte o boroboaţă de a mea, cu care îi puneam pe cei „ai casei" într-o situaţie neplăcută faţă de vecini şi astfel puteam să mă răzbun.

Dispăream. Nici un vecin nu putea să dea cea mai mică lămurire despre mine. Mă culcam într-un vagon gol de pe liniile din gară. Putea să mă ducă oriunde ar fi vrut. Mi-era egal. Îmi închipuiam că nu era nicăieri mai rău ca acasă.

Altcori îmi venea pofta să stau pe peronul gării şi să privesc la sosirea şi plecarea trenurilor de persoane. De pe strada noastră rareori puteam trece dincolo de şine fără să fie vreun mărfar garat. Ne făceam drum pe sub vagoane. Nimeni, nici copiii nu se osteneau să se ducă la capătul trenului, chiar cînd locomotiva era ataşată. De multe ori chiar, repede ca o pisică, treceam pe sub vagon o dată cu pornirea mărfarului.

Teroarea pe care o executam asupra familiei atingea culmea la începutul primăverii, cînd începea topirea zăpezii, lăsînd să apară brînduşele înflorite. Cei cîţiva copii din partea locului plecam, cu cîte un ţăruş în mînă, pe întinsul moşiei boiereşti, în căutarea brînduşelor. Rădăcina „comestibilă", în formă de bulb, a acestor flori, constituia un mijloc foarte plăcut pentru potolirea foamei. Mai tîrziu abia am aflat că brînduşa nu este un aliment, ci o floare de pus într-o glastră pe birou, ca inspiratoare, sau pe un cămin Louis XV cu gobelin deasupra şi că poeţii au cîntat-o şi o mai cîntă încă în versuri ca acestea : *„Floare albă de brînduşă, curată ca inima mea"*...

Riscul de a ne umple cu rădăcinile de brînduşă stomacul, în permanenţă gol, nu era aşa de mic, dacă judec cu mintea unui părinte. În timpul iernii, nu o dată s-a întîmplat ca un lup sau chiar doi să părăsească pădurea „Frasinul", la 5 km de oraş şi să se avînte noaptea în fundul curţilor „de peste gară". Mi-aduc aminte de nopţile de curaj, agitaţie şi de ajutor mutual pe care le provocau asemenea vizite. Cîinii urlau înnebuniţi de groază. Se aprindeau lămpile tuturor locuinţelor, strigătele de „huo, lupul!" se întreceau cu fluieratul locomotivei de rezervă din „Haiţhaus" (depoul de maşini), aşezat la capătul străzii, în vreme ce soţii Richter spărgeau văzduhul – el, cu focuri de puşcă, ea, cu focuri de revolver. Copiii de la ferestrele caselor ţipau şi ei, ca şi cum ar fi luat parte la izgonirea lupului.

Cine poate spune că tot înaintînd după brînduşe nu s-ar fi putut să ne întîmpine, rînjind pofticios, vreo dihanie întîrziată pe la vreun stîrv de la marginea pădurii sau odihnindu-se într-o vîlcea în aşteptarea serii ?

Ştiam acest lucru, dar puţin ne păsa.

Dusul şi înapoiatul din pădure dura cam toată ziua. Cei de acasă aveau suficient timp să înnebunească de grijă. Cuvintele de „Cum dracu nu te-a mîncat vreun lup, să scăpăm o dată de tine !“ mă aşteptau la întoarcere însoţite şi de alte „argumente“. Era însă prea mare plăcerea ce simţeam în căutarea brînduşelor, în mîncarea acestora şi în potolirea setei cu apă limpede amestecată cu zăpadă – admirabil mijloc pentru o tuse de cîteva săptămîni – ca să nu o pornesc din nou la prima ocazie.

Năzdrăvăniile mele au trebuit însă să înceteze. Gara oraşului avea nevoie să-şi mărească spaţiul de manevrare şi de staţionare. Cele cincisprezece case ale străzii „de peste gară“ urmau să fie mutate în faţa gării, deci dărîmate. Cu dărîmăturile respective, proprietarii şi-au construit pe noile terenuri noi locuinţe. Priveliştea de altădată ce mi-o înfăţişa, iarna şi vara, cîmpia întinsă, mărginită de pădurea ademenitoare, îmi era acum mascată de magazia de marfă, cu rampa totdeauna plină cu butoaie de lacherdă şi băuturi fine, cu saci de zahăr şi cafea, cu coconari şi stafide, baloturi de stofe. Bineînţeles, toată această bogăţie de mărfuri nu era destinată acelora care o descărcau.

Bucuriile jocului mi se reduseseră acum la minimum. Trecusem în îngrijirea naşului, soţul mătuşii mele.

Mă apropiam de vîrsta de şapte ani şi începeau înscrierile la şcoală. Aş fi vrut să rămîn mai departe de capul meu, dar nu s-a putut. Unchiu-meu mi-a făcut o „scurtă“ şi o pereche de pantaloni cenuşii de dimie groasă. Aveam pentru prima oară hainele mele, haine pe care nu le mai purtase nimeni înaintea mea. Scăpasem de peticele de Arlechin ! Ghetele mele nu erau ca cele care, încălţate de frate-meu cel mare, trecuseră mai apoi la cel mijlociu, pentru ca numai în al treilea rînd să ajungă şi la mine. Aveam ghetele mele, pe măsura piciorului meu. Dintr-un carîmb de cizmă de pîslă a lui naşu-meu, care suferea de reumatism, mătuşă-mea îmi făcuse o căciulă. Dar cea mai mare bucurie a mea era că aveam o cămaşă albă, pe care mama mi-o spăla de trei ori pe săptămînă, seara, ca să o am a doua zi curată.

Îmbrăcat astfel, am intrat şi eu în rîndul copiilor de şcoală. Nu-mi mai spunea nimeni „cobea dracului“.

2. DOUA CLASE, DOUA ŞCOLI DIFERITE

Am făcut clasa întîi primară într-o şcoală urbană cu o singură cameră nu tocmai mare, dar destul de întunecoasă pentru ca să poată învăţa să scrie şi să citească nişte copii ce nici la lumina electrică încă nu erau în stare să ghicească slovele. Două camere serveau de locuinţă dascălului şcolii.

Şcoala avea în schimb o curte foarte mare, tocmai bună ca să zburdăm în voie, să ne luăm la trîntă şi... să ne rupem hainele.

Pe dascăl îl chema Filaret. Era probabil ardelean, judecînd după numele ce le alesese celor trei copii ai săi : Cornelia, Pompiliu şi Cicerone. Cancelaria nu exista, aşa că, fie că avea sau nu chef, „don profesor“ trebuia în recreaţie să se joace cu elevii care îi erau foarte dragi. Înfăţişarea lui „don Filaret“ te înşela. Părea o sperietoare. Era slab, înalt, drept şi ţeapăn. Avea o figură de mătură fără coadă din pricina unei bărbi în formă de trapez. Dar cu toate acestea era de o bunătate rară. Pedagog de mîna întîi, conducea cu devotament cea mai grea clasă de învăţămînt, a unei şcoli aşezate într-un colţ de mahala sărăcă, înfiinţată parcă într-adins să servească numai celor mai săraci copii.

Dar ce fel de şcoală putea să facă el în nişte condiţii improprii, cu nişte copii care, ca să înveţe carte, înfruntau viforul (viforele buzoiene sînt cunoscute) dezbrăcaţi, guturăniţi, făcînd mîneca batistă, aproape desculţi sau cu o încălţăminte ce smiorcăia din pricină apei intrate prin rupturile ghetelor, lihniţi de foame, lipsiţi chiar de acei puricei calzi (jumări din mămăligă) sau de o bucăţică de mămăligă prăjită pe plita care arareori era încălzită ?

Toată dimineaţa bieţii copii nu puteau să-şi dezgheţe degetele, căci în clasă era la fel de frig ca şi afară.

Într-o zi, „don Filaret“ a vrut să „prelucreze“ cu copiii o poezie. Ce i-au auzit urechile cred că i-a distrus iluziile de pedagog.

A pus pe un elev să spună poezia :

„De dimineaţă te scoală
Te îmbracă şi te spală
Şi ridică glasul tău
Către bunul Dumnezeu.“

– Vedeți copii, așa să faceți în fiecare zi. Dacă te scoli dimineața – ne spunea „don profesor" – și te rogi lui Dumnezeu, el îți ajută. Uite, cineva se scula mereu de dimineață și într-o zi a găsit o pungă cu bani.

– Dar cel care a pierdut-o s-a sculat mai de dimineață, a adăugat un lungan îmbătrînit în clasa întîi. Se învechise pilda și n-o mai înghițeau nici copiii.

– Pierduse punga poate de cu seară, vru s-o dreagă profesorul și continuă cu „te îmbracă și te spală".

– Noi dormim îmbrăcați, don Filaret, că e frig în casă.

– Dar de spălat vă spălați ? – întrebă dascălul.

– Da.

– Cu săpun ?

– N-avem săpun.

– Și cum vă spălați ?

– Ieșim pe prispă, luăm apă în gură, din oală, o vărsăm în pumni și dăm cu ea pe obraz !

Profesorul ne-a învățat să punem pe altcineva să ne toarne, dar de unde să luăm săpun nu ne-a învățat. În asemenea împrejurări, bietul „don Filaret" se descurca greu în ce privește educarea copiilor. Și eu tot așa.

N-avusesem norocul să mă învețe cineva cititul și scrisul înainte de a fi fost dat la școală. Să număr pînă la o sută nu mi-a fost greu ; mai ales ușor îmi venea să învăț ceva pe de rost. Mi-aduc aminte și acum de o poezie foarte frumoasă, „Iarna", pe care o recitam :

„Dar iar vine mîndrul soare
Ptiu ! Nu-i fie de deochi !"

Ptiu-ul era cel mai expresiv cuvînt din poezie și de aceea spectatorilor din primele bănci le-ar fi trebuit poate... o umbrelă, pentru a se apăra împotriva excesivului meu temperament.

Nu mă împăcam însă cu caligrafia. Regulat căpătam nota 3. Trebuia să copiez o serie de nume proprii a căror inițiale erau orînduite după alfabet : America, Bolivia, Caucazul, Dunărea, Erzerum. La numele ăsta mă poticneam. Îl scriam : Erezerun, Ezererum, Erumzerum, dar niciodată Erzerum. Rupeam foaie după foaie, isprăveam caietul, dar Erzerum nu ieșea. Vedeam bine cum este scris, dar îl scriam cum puteam eu să-l pronunț.

M-apuca atunci un dor nebun de haimanalîc. Pornirile mele de altădată ieşeau la iveală. Nu-mi mai făceam lecţiile. Mă aşezam pe prispa casei ca să vadă mama că nu voiam să mă mai duc la şcoală. Săraca, începea să se vaiete şi să mă ocărască. Aş vrea să-mi răspundă cineva cum poţi convinge pe un copil că e mai plăcut să scrie de zeci de ori Erzerum, decît să se joace ?

Cînd unchiu-meu Ştefan era acasă şi vedea ce gînduri am, venea liniştit şi-mi cerea să-i înapoiez hainele pe care mi le dăruise. De teamă că iar o să mă îmbrac ca Ioniţă nebunu, îmi luam cartea şi o zbugheam la şcoală.

Am mai încercat o dată, de două ori, dar jocul nu s-a prins. La apariţia lui nenea Ştefan pricepeam ce m-aştepta şi fugeam la şcoală. Cum era să dau hainele alea de dimie, pe care îmi venea să le sărut aproape în fiecare seară cînd mi le agăţam în cui ?

Bunătăţii şi dragostei naşului meu faţă de mine, urgisitul de altădată, îi datorez domesticirea mea, a copilului rău şi nărăvaş. Ca să mă supravegheze mai bine a ţinut să mă ia pe lîngă el şi m-a înscris la o şcoală din apropierea casei în care locuia. Aşa se explică cum am ajuns din mahalaua Gîrlaşi la şcoala unde învăţau cei mai autentici fii de boieri din Buzău.

Îmbrăcămintea acestora şi mai ales „dulceţurile" cu care se delectau mă ţineau într-o permanentă rezervă şi cu gura căscată. În fiecare recreaţie „Nea Dumitru", alviţarul, aducea o altă tavă plină cu zemuri groase şi dulci de diferite sorturi, servite cu o daltă smucită din gură cu riscul de a lua cu ea consumatorilor şi doi dinţi. Ce bomboane spirtoase avea Nea Dumitru ! Ce caramele cu nucă ! Şi ce sarailii ! Mi se rupea inima cînd vedeam cum le curgea colegilor sosul saraliiilor pe nişte haine să le pui în cui şi numai să te uiţi la ele.

Datorită spiritului de prevedere al unchiului, costumul meu de dimie era încă bun, şi n-a trebuit să-mi cumpere pentru clasa a doua decît o pălărie, o pereche de ghete şi o batistă de care aveam neapărată nevoie. Toate odraslele boiereşti îşi ştergeau nasul cu batista. Din cînd în cînd tot mai făceam gestul cu mîneca, dar mă opream la timp, uitîndu-mă cu jenă primprejur.

Aveam, însă, un alt mare cusur.

Spuneam lucrurilor pe nume. Îmi dădeam seama că nu-i frumos, dar îmi lipseau cuvintele de care se serveau ceilalți copii. N-a fost ușor să mă dezbăr. Îmi trebuiau două limbi : una pentru la școală, alta pentru acasă. Cînd greșeam și spuneam „pipi“ boierește, frații mei se prăpădeau de rîs, și strigau : „Ah ! boieritus-s-a băiatul“. Muream de necaz. Numai unchiu-meu era încîntat de mine. Săracul, habar n-avea de notele mele proaste. N-avea omul timp de așa ceva. Și ce mai încoace și încolo, mergeam tîrîș cu învățătura. Socotelile deveneau tot mai grele din cauza cifrelor pe care le luam unele drept altele. Rîndurile scrise pe dictando mergeau în diagonală ; mai sus de nota cinci era imposibil să trec, deși îmi dădeam toată silința. În ce privește memoria, însă, începusem să mă evidențiez. Știam toate rugăciunile, pe care eram însărcinat să le spun la începutul și sfîrșitul lecțiilor, și orice poezie, cît de mare ar fi fost, o dădeam gata pînă a doua zi.

Cu una din aceste poezii atît de mult l-am emoționat pe dascălul clasei, Dumitrache Sburlan, încît notele mi s-au schimbat în chip magic. O deosebită simpatie, o grijă specială a educației mele începu însă să se manifeste din partea lui don Dumitrache numai din pricina poeziei : „Lelea Sanda“ de Sion.

Să mă fi văzut cu cîtă furie spuneam înjurăturile la adresa mamei denaturate, ai fi jurat că sînt „Lelea Sanda“.

„Auzi mumă blestemată !
Auzi inimă spurcată !
Copilaș născut din ea
Să-l arunce ca cățea.“

Toată ura mea se concentra în cuvintele : ca cățea.

Cu lecția de morală pe care i-o făceam vecinului rău. apăream în chip de filozof, plin de dispreț :

„Fugi vecine, fugi de-aci
Așa lucruri nu-mi vorbi
Că nu știi ce-i conștiința
Nici ce e recunoștința !“

Ce simplu !... Ce frumos !... Și ce cuvinte potrivite ! Bineînțeles, în primul rînd frumusețea versurilor și în

al doilea rînd talentul de a mă transforma din Lelea Sanda în filozof mi-au adus atunci promovarea în clasa următoare.

3. ÎNTÎIA OARĂ LA TEATRU

În iarna aceea o domnişoară, chiriaşa unei vecine, căpătase două bilete de favoare de la „comandirul“ sergenţilor de oraş. M-a luat să merg cu ea la teatru, ca să nu se lege cineva de ea la întoarcere.

Alături de mine, erau în siguranţă şi ea şi onoarea comandirului.

Am pornit deci împreună, eu, ca păzitorul „tantei“ Olga, şi ea, păzitoarea mea... ca să n-adorm.

Pe drum însă „protejata“ a trebuit să-şi ducă de mînă cavalerul. Era cam înaltă, iar eu cam mititeluţ. Şi cum zăpada era mare, poate n-ar fi stricat să mă fi dus chiar în braţe.

Clădirea Teatrului Moldavia îmi devenise cunoscută, dar numai pe dinafară, cu o vară mai înainte. Într-o zi, ne întorceam mai mulţi copii de la Grădina Episcopiei, unde fusesem puşi să culegem mere. Plata era un mertic de mere viermănoase de pe jos. Tovarăşii mei mai mari s-au oprit să citească nişte rămăşiţe de afişe lipite pe uşa unei clădiri.

— Aicea e teatrul, mi-au spus ei.

Pe uşa aceea am intrat acum, tîrît de „tanti“ Olga, tare enervată de drumul nostru în „duo“. Paşii mei mărunţi o scoseseră din răbdări. Mă dojenea mereu că o să întîrzie din cauza mea. Smucit, deodată m-am pomenit într-un coridor. În peretele coridorului era o ferestruică. Un om primea banii şi dădea bilete mai multor domni din faţa lui. Capul lui semăna cu al domnului Ledvina, subşeful gării. „Tanti“ începu să-şi caute în manşon hîrtia comandirului şi-mi lăsă slobodă mîna. Eu, glonţ la domnul pe care îl luasem drept Ledvina, să mă vadă că am venit şi eu la teatru.

În îmbulzeală, un domn m-a călcat pe picior. Cît p-aci să plîng. Am fugit lîngă protectoarea mea de la care am mai încasat şi o dojană zdravănă.

– De ! Dracu te-a pus ? Ce căutai acolo ? Scutură-ţi ghetele de zăpadă şi scoate-ţi căciula !

„Tanti“ a arătat biletul unui domn care şedea ţeapăn la uşa de lîngă ferestruică. Domnul l-a citit, a strîmbat din nas şi n-a spus decît atît :

– Comandirul ăsta n-are obraz. Poftiţi ! Şi am poftit.

M-am văzut într-o sală lungă. În rînduri dese erau aşezate băncile din Grădina Publică.

Spre capul sălii erau scaune cu fundul de trestie împletită, ca cele două ale domnului Gănescu, de la C.F.R.

Din dreapta şi din stînga sălii, de pe la mijloc, pornea cîte un balcon în lungul pereţilor. Deasupra lor, aproape de tavan, alt balcon lung ce se întindea şi pe peretele din fundul sălii. La capătul sălii nu era balcon şi nici perete, ci o deschizătură acoperită cu o perdea care cădea peste o ieşitură, ca o buză, un fel de platformă de vagon, largă, cam cum e rampa magaziei gării. Pe perdeaua asta era zugrăvită o femeie cu aripi, ce parcă zbura. La picioarele ei, tot zugrăviţi, se jucau doi îngeraşi în iarbă verde.

Şi ce lumină, mamă ! Nouă lămpi, cu sticlele ca nişte pahare lunguiețe fără fund, mărgineau ca o salbă de mărgele platforma. Stîlpii prin care balconul de sus se sprijinea pe cel de jos purtau şi ei cîte un sfeşnic cu cîte două lumînări aprinse.

– Ce frumos e, tăntico ! îi şoptii eu cu frică, trăgînd-o de rochie.

Încetul cu încetul, grozăvenia asta de sală, care la intrarea noastră era aproape goală, începu să se umple de lume. Balconul de lîngă tavan era înţesat cu flăcăi din mahalalele Bentarilor, a Poştei şi a Sîrbilor-grădinari. Cu căciulile lor ţuguiate, date pe ceafă, stăteau înfipţi cu pieptul în duvarul balconului, gata să-l dărîme. Din îmbrăcăminte nu li se vedeau decît mînecile şi pieptarul mondirului de aba castanie, tivit cu desenuri de postav roşu. Cum era Anul nou, voioşia lor nu mai contenea şi eu nu mă mai săturam uitîndu-mă la ei. Pe bentari îi cunoşteam. Eram doar din mahalaua lor ! De acolo de sus, de la ei, porneau toate ţipetele şi toate rîsetele. Din cînd în cînd, unul din ei azvîrlea jos, în sală, căciula prietenului, iar cei de jos le-o azvîrleau înapoi. Şi să te ţii scandal ! Eu dădeam din mîini din toată inima. Tare aş fi

vrut să fiu sus cu ei ! Le făceam semn să mă vadă, dar degeaba. Ce le păsa celor de sus de cei de jos ?!

Eu şi cu „tăntica“ şedeam foarte bine pe o bancă din fundul sălii.

Ne poftise acolo un domn, după ce citise biletul comandirului. Ne-a oferit o foaie tipărită, „tanti“ i-a spus : „mersi“, iar el i-a răspuns : „zece bani, vă rog“. A luat banii bombănind : „Gratis în ziua de Anul nou !“ Auzi dumneata ? !

Mă aşezasem chiar în capul băncii şi mă uitam la toţi cei care treceau pe lîngă mine. L-am văzut pe domnul Sava Cavaful, cel care vindea la Sf. Dumitru ghete de toval rusesc. S-a aşezat cu cîteva bănci înaintea noastră. După el a intrat domnul Nicolaie Oprescu, marele băcan din Buzău, la care mă trimitea mama să cumpăr sare de lămîie. Dumnealui s-a aşezat pe un scaun cu fundul de trestie. Pe bancă, chiar în faţa mea, stătea domnul Niţă Babeş, camionarul de pe strada noastră. Mi se pare că a arătat şi el un bilet tot de la comandir. Iar mai în dreapta, veniseră madam Nae şi domnul Nae, mecanicul, tatăl lui Leonard. Mi-au spus că nu l-au luat şi pe el la teatru fiindcă tuşea. În faţă de tot era domnul doctor Orleanu, piticul Buzăului. Stătea acum în picioare, cu spatele spre perdeaua zugrăvită, rezemat de un duvar şi cu faţa spre noi. Fiindcă „tanti“ Olga se căznea să citească foaia tipărită pe care dăduse zece bani, m-am ridicat încetişor de lîngă ea şi m-am dus la domnul doctor Orleanu, ca la o cunoştinţă :

– La mulţi ani, domnule doctor.

– La mulţi ani. Al cui eşti tu ?

– Nu mă cunoaşteţi ? Mi-aţi dat să iau chinină astăvară.

– A, ai fost bolnav de friguri.

– Vedeţi că mă cunoaşteţi !

N-am putut să mai continuu conversaţia, fiindcă m-am trezit tras puternic din spate şi dus de-a-ndăratelea la locul meu. Era tanti Olga. Îmi pierdusem însă căciula şi a trebuit să mă duc s-o caut. Am găsit-o în mîna domnului doctor. Dar nu m-am întors la loc pînă cînd nu m-am mai uitat încă o dată la groapa din faţa platformei, mărginită cu duvar zăbrelit. Intrase acolo domnul căpitan Argenti,

capelmaistrul muzicii regimentului, împreună cu alţi muzicanţi militari. Îi cunoşteam aproape pe toţi. Îmi plăcea grozav cînd sergentul-major, cel care cînta din trompetă, se suia în pavilionul de pe acoperişul farmaciei Weber şi de acolo răspundea ca un ecou muzicii din Grădina Publică de peste drum. Eram foarte mîndru că mă lua cu el să-i ţin notele. Cînd să mă aplec peste duvar şi să-l întreb dacă a venit să cînte, mîna greoaie a domnului care ne-a aşezat pe bancă m-a îmbrîncit spre fundul sălii.

„Tanti" m-a apucat de ureche şi m-a aşezat cam repejor pe un loc liber din mijlocul băncii, ca să nu mai pot ieşi. Mă cam săturasem de protecţia ei.

Aş fi vrut să plec acasă, dar deodată au început să cînte muzicanţii şi mi-a trecut supărarea. După două cîntece am văzut cum se ridică, înfăşurîndu-se, femeia cu aripi şi îngeraşii ei.

A ! ! ! După perdea era o scenă ! La fel cu aceea din grădina de teatru a lui Filip Beraru, pe care o văzusem de pe gardul din bulevard. Pe scenă, o mulţime de femei şi de bărbaţi, îmbrăcaţi ţărăneşte, cîntau ; iar domnul Argenti le făcea semn cu băţul lui. Pe urmă s-au oprit din cîntec şi au început să vorbească. Apoi iar au cîntat şi iar au vorbit tot aşa de cîteva ori. Erau nişte zidari care lucrau la o bina. Unul, care se învîrtea printre ei, era încălţat cu cizme, cu pantaloni de călărie, îmbrăcat într-o tunică albastră şi cu şapcă pe cap. După uniformă semăna cu un călăreţ de la herghelia lui Marghiloman şi zicea că-l cheamă Manole, iar pe nevastă-sa, Ana.

Ea purta fote cusute-n fir de aur şi argint, de la care „tanti" Olga nu-şi mai lua ochii. Eu, însă, îi arătam o femeie cu voce groasă de bărbat, care făcea pe ţiganca şi dădea cu ghiocul. Asta mi-a plăcut mai mult. Nu ştiam cum să fac ca să mă uit mai bine la ea. Mă ridicam mereu în picioare, ca apoi să stau jos apăsat de mîna spectatorului din spatele meu.

După ce au mai cîntat o dată împreună, toţi zidarii, ca la început, perdeaua s-a lăsat desfăşurîndu-se. Mamă, ce de aplauze ! Toată lumea s-a sculat în picioare. Noi am făcut la fel şi am plecat acasă. „Tanti" Olga, la vîrsta ei, se vede că nu avea despre teatru mai multă idee decît mine.

M-a condus acasă unde toţi s-au uitat la noi miraţi.

– Cum ? S-a şi terminat ?

– Da.

– Adevărat ? Şi intră în vorbă şi nenea Ştefan. Ia spuneţi, aţi plîns cînd a zidit-o pe Ana ?

– A zidit-o pe Ana ? ! !

– Da, şi ea cînta : „Manole, Manole, Meştere Manole, zidul rău mă strînge, copilaşu-mi plînge".

– Noi n-am văzut cînd a zidit-o pe Ana ! Nu-i aşa, „tanti" ? – Şi ne uitam nedumeriţi unul la celălalt.

– Bată-vă norocul să vă bată ! – se porni naşu-meu pe rîs. – Aţi plecat după actul întîi !

Nenea Ştefan cunoştea legenda mănăstirii de la Curtea de Argeş. Semăna cu legenda altei biserici din Bosnia şi pe care ne-a povestit-o chiar în seara aceea :

„Un boier tînăr, Ioza, grav bolnav, jurase că dacă se va face sănătos va clădi o biserică. Dar tot ce zidea ziua, noaptea se dărîma. Şi el şi soţia sa Ana deznădăjduiseră. Un vraci, chemat să le dea un sfat, le-ar fi spus : «Pînă nu veţi zidi la temelia acestei biserici o fiinţă dragă, nu o veţi putea termina ; iar dumneata, boierule, te vei îmbolnăvi din nou». Ana primeşte să facă ea acest sacrificiu. Biserica s-a clădit, dar în ziua tîrnosirii, de pe vîrful turlei, s-a văzut zburînd spre cer un înger cu chipul soţiei jertfite."

Toţi erau numai urechi ascultînd povestea lui nenea Ştefan. Şi naşul meu ştia să povestească minunat ! Dar ce nu ştia omul acela ? Vorbea cîteva limbi, era duhliu şi foarte mintos. Nu ştiu din ce neam slav făcea parte, de i se spunea Ştefan Arnăutu. Fusese multă vreme şef-bucătar pe vapoarele austro-ungare.

Povestea naşului meu a încheiat scara în care am făcut cunoştinţă cu ceea ce se cheamă „teatru".

Actul întîi din *Meşterul Manole* pe care-l văzusem îmi dădea prilej de vorbă printre copii. Le povesteam că ţiganca aceea care dădea cu ghiocul era un bărbat care vorbea pe ţigăneşte de o piatră „nosturlomandă" ; de un inel cu pietre „scuipe" şi mai adăugam cîte ceva şi din legenda sîrbească, ca şi cum aş fi văzut-o pe Ana zburînd.

4. PATRU CLASE IN TREI ŞCOLI

În şcoala unde fusesem înscris după aceea nu mă mai simţeam jenat ca atunci cînd păşisem pentru prima oară în şcoala boierească. Erau acolo copii de oameni din popor : a sîrbilor grădinari şi a ţăranilor din satul Bentu.

Mă încurca puţin acel „boieritu-s-a băiatul". Nu mergea. Trebuia să mă apropii de colegii pe care-i părăsisem după clasa întîi. Şi cînd am început să mă împărtăşesc din veselia acestora mi s-a părut că sînt liber, ca un cal deshămat. Totuşi, mă reţinea ceva de nu puteam să-mi dau drumul.

Profesorul meu Athanasiu a observat la mine o minte mai isteaţă decît a multor copii. Dar a mai observat şi hainele mele de dimie. „Scurta" se ajustase aşa de mult pe corpul meu, încît devenise neîncăpătoare pentru coatele mele ieşite afară, peticele din turul pantalonilor amenin-ţau să fie pentru a doua oară înlocuite şi chiar pe o suprafaţă mai întinsă. Don Athanasiu aflase că eram posac numai din pricina sărăciei. M-a băgat în corul bisericii Episcopiei şi în două săptămîni mi-am putut rostui nişte hăinuţe. Unchiul meu nu mai era de mult în stare să-mi dea sprijin.

Cu acelaşi profesor şi la aceeaşi şcoală am făcut clasele a treia şi a patra în care se introduseseră pe atunci ore de canto cu un maestru special. Eram primul cîntăreţ al şcolii. Învăţam versurile şi melodia cîntecelor cu o uşurinţă ce uimea pe colegi şi uneori chiar pe maestru. Vocea mea nu speria pe nimeni, dar felul meu de a cînta fermeca. Profesorul mă chema deseori să mănînc cu copiii lui (avea pe atunci numai şase) şi mă punea să repet cu ei cîntecele învăţate. Îi rîdeau ochii de bucurie cînd mă auzea cîntînd :

„Rîuleţ cristalin, dulce, limpede izvor,
De unde vii şi un'te duci ?"

Iar după ce eram lăsaţi singuri, copiii profesorului mă rugau să le mai povestesc despre piesa *Meşterul Manole* la care fusesem de Anul nou.

Profesorul Niculaie Athanasiu cred că a fost un caz rar în învăţămîntul de pe vremea aceea. Suferea cînd vedea un

copil tremurînd de frig, dezbrăcat, din pricina sărăciei părinților. Cerea cu insistență ajutor autorităților. Pentru copiii slabi cumpăra din salariul lui untură de pește. Din cînd în cînd, dascălul meu trecea pe la locuința părinților și personal informa și se informa de purtarea elevilor.

De la acest părinte spiritual am prins dragoste și de carte și de cîntec.

Curajul meu de a vorbi tare și răspicat a hotărît pe profesorul meu N. Athanasiu să mă programeze cu aceeași poezie, *Lelea Sanda,* în clasa a patra, la împărțirea premiilor. Serbarea aceasta se dădea chiar în sala Teatrului Moldavia, în teatrul unde văzusem actul întîi din *Meșterul Manole.* Eram pe scenă, pe scena actorilor. Bucățica de reprezentație pe care o văzusem îmi venea mereu în minte. Iar mirosul lămpilor de acetilenă, cu care era luminată pe atunci scena, îl simt și acum, ori de cîte ori joc vreo reprezentație la Buzău.

5. LA LICEUL ALEXANDRU HASDEU

Același curaj de a mă produce în fața publicului m-a făcut foarte necesar grupului de copii care umblau, de sărbătorile Crăciunului, cu urările ce se obișnuiesc în asemenea ocazii. Am umblat cu „colindu", care cere colindătorilor oarecare voce ; cu „plugușorul", care necesită oarecare memorie ; dar mai ales cu „Irozii", al cărui text are nevoie de gesturi și de intonație.

În felul ei, povestirea dialogată a „Irozilor" este o mică reprezentație de teatru. Mă uit la picioarele mele și văd mușcăturile de cîini de pe vremea cînd mă produceam cu acele datini. În fiecare an se găsea cel puțin un cîine care să mă muște. Ținînd seama de importanța ce se dădea pretutindeni datinilor, aș putea spune că în cariera mea am evoluat ca și teatrul în sine.

Am trecut prin toate manifestările prin care a trecut arta dramatică pînă să poată ajunge la înfățișarea în care se găsește astăzi.

Intrat la liceu, de la interpretarea datinilor cu caracter religios am trecut la cea a pieselor laice.

Citisem viaţa tuturor haiducilor descrisă de N. D. Popescu. Din isprăvile acestora, unul sau mai mulţi dintre noi alcătuisem un fel de „caraghioslîc dramatic“, pe care îl reprezentam în fînarul vreunui proprietar de cai. Făcusem progrese ! Nu mă mai produceam pe la ferestrele caselor, ci într-un pod cu fîn sau paie ce serveau drept scaune spectatorilor, obligaţi să-şi plătească locul. Singura persoană care intra gratis era proprietăreasa, nevoită să asiste. Ţinea loc de pompier. Nu cumva să dăm foc grajdului ! Mai toate reprezentaţiile noastre cu haiduci sfîrşeau cu foc bengal. Stronţiul ni-l procura fratele unui farmacist.

Cu gologanii strînşi am putut să aducem cu timpul tot felul de îmbunătăţiri spectacolelor noastre. De pildă : cumpăram lînă pentru mustăţi, ca să nu le mai facem cu cărbune ; pistoale adevărate, cu care pocneam tare, să emoţionăm pe onoratul auditor ; mai mult, am putut renunţa la spoitul obrajilor cu făină şi hîrtie roşie ; ne vopseam acum cu pudră şi cîrmîz adevărat.

Rolurile mele preferate în această a doua parte a evoluţiei mele artistice au fost : Cîrc-Serdar-Stoica (din piesa *Iancu Jianu*), personaj şchiop, care vorbea greceşte şi purta mustăţi lungi pînă la piept – elemente sigure de succes şi preţuite chiar de actorii adevăraţi. Un alt rol a fost Tîndală, pe care-l jucam în piesa *Atanasie regele banditilor*, devenind mai tîrziu *Prinţ şi bandit*. Să faci pe prostul pe scenă e tot ce poate fi mai de succes. Nici un actor n-a reuşit pînă acum să fie „prost“ în asemenea roluri.

Oricît am fi fost de încîntaţi de succesele noastre artistice, ca şi de veniturile întreprinderii noastre teatrale, a trebuit totuşi să ne mutăm din podul grajdului preotului Georgescu din mahalaua Vergului. Spectatoarele care începuseră să ne frecventeze teatrul nu voiau să păstreze ordinea în timpul reprezentaţiilor. Vecinătatea cailor de sub noi le dădea uneori prilej să pufnească în rîs. Rîsul lor ne intimida, şi spectacolele sufereau din punct de vedere estetic. Ştiu, ar fi trebuit să oprim reprezentaţia şi să le dăm jos din fînar. Dar voiam să fim cavaleri. Pînă în cele din urmă am recunoscut că domnişoarele aveau dreptate. Stagiunea se prelungise pînă ce au început căldurile de vară,

primejdioase pentru activitatea dramatică în cuprinsul unui grajd. Am hotărît să facem un „stasis" de cîteva luni.

Dar patima noastră creştea. Cele cîteva luni de „stasis" se prelungeau cam mult. Am constituit un comitet compus din cîţiva prieteni. Consfătuirile le ţineam la cîte un colţ de stradă sau pe banca din faţa şcolii în care învăţam. Acolo am stabilit că *în primul rînd şi înainte de toate ne trebuie un local.* După o prealabilă intervenţie s-a obţinut salonul locuinţei părinţilor unui coleg şi aşa am putut să ne alcătuim trupa. Toţi componenţii ei urmau cursul superior al liceului. Activitatea noastră teatrală din trecut ni se părea acum puerilă. Cum ştiam că o să ne onoreze la reprezentaţiile noastre şi persoane mature, a trebuit să ne facem repertoriul chiar din literatura dramatică consacrată. Lipsa de respect pentru marii autori a fost întotdeauna cel mai important ajutor în cariera actoricească : un text superior prilejuieşte succese sigure oricărui actor.

După multe discuţii ne-am hotărît să începem cu piesa *O noapte furtunoasă.* Elementele comice din ansamblul nostru îşi impuseseră punctul de vedere. Tragedienii rămaseră pe dinafară.

Prima reprezentaţie s-a jucat în Duminica Floriilor a anului 1899. Salonul doctorului Botez era ticsit de bătrîni şi tineri. A fost o sărbătoare tinerească în care părinţii îşi priveau cu o admiraţie rezervată odraslele care se produceau pe scenă. Fiecare se gîndea ca nu cumva copilul său să fie atras de mirajul scenei. Boierii cultivau pe vremuri foarte mult diletantismul în teatru. Aveau sau nu aveau talent, ei se produceau. Erau, însă, împotriva carierei actoriceşti.

După cererea generală – o adevărată cerere generală – a trebuit să repetăm reprezentaţia după o săptămînă. Apoi a treia oară în salonul caselor prietenului Mielu. Repetarea aceasta, dovada unui succes frumos, îşi avea explicaţia ei. Reprezentaţiile noastre îndepliniseră într-o oarecare măsură condiţiunile unui spectacol adevărat – cu recuzite, machiaj, costume şi decoruri adecvate.

Mi se deschisese înainte drumul pe care aveam să-l urmez în viaţă.

Capitolul II

PRIMII MEI DASCĂLI DE TEATRU

Buzăul nostru a fost şi este unul din oraşele iubitoare de teatru. Trupele de actori făceau pe vremuri acolo stagiuni întregi. Elevilor de liceu nu le era interzis să meargă la teatru, indiferent de piesă sau de genul spectacolului. Mijloacele de intrare gratuită erau şi ele infinit de multe, de variate şi de sigure. Frecventarea aceasta pătimaşă a teatrului de provincie, precum şi prietenia cu componenţii mai mititei ai acestui teatru ne-au fost de mare folos la reprezentaţiile noastre în familie. De la aceştia am învăţat anumite lucruri referitoare la tehnica teatrală : alcătuirea unei scene, a decorurilor, cum să ne deghizăm, cum să ne îmbrăcăm, iar jocul vîrfurilor trupelor de provincie ne-a încălzit şi ne-a atras apoi spre meseria acestora. De la aceştia am furat picătura de aluat ce avea să dospească mai tîrziu, făcînd să se dezvolte în contact cu arta înaintaşilor lor din capitală însuşirile scenice ale actorilor buzoieni : Aristide Demetriad, Leonard, Ciucurette, Niculescu-Buzău, baritonul Costescu-Duca, tenorul Andreescu şi... cel care scrie aceste rînduri, dacă ar fi să înşir numai pe actorii buzoieni din generaţia mea. În sala Teatrului Moldavia şi-au făurit aceştia visurile ce aveau să-i îndrepte spre cariera artistică.

Provincia a dat mulţi artişti de seamă teatrului romînesc. Cu toate acestea sînt sigur că mulţi dintre colegii mei, mai ales cei tineri, nu ştiu care sînt acele vîrfuri de actori din provincie care, cu atîtea decenii în urmă, au îndrumat cu talentul lor, spre cariera teatrală, pe mulţi dintre slujitorii scenei noastre.

Pe acea vreme cinematograful nu era introdus. Nici măcar inventat. Şi totuşi provincia îşi avea teatrele ei. Pentru cine ?

Nu pentru turneele artiştilor teatrelor naţionale. Asemenea turnee rareori se făceau în timpul stagiunii de iarnă.

Nimeni n-ar fi riscat să construiască o sală de teatru, care să nu-şi găsească întrebuinţare o bună parte a anului. Atunci ?

Explicaţia există pentru colegii din generaţia mea ; dar ţin s-o dau şi celor mai tineri ; rezistenţei pînă la sacrificiu şi stăruinţii unor devotaţi ai meseriei actoriceşti, datorăm şi sălile de teatru, şi publicul pregătit de astăzi.

Ori de cîte ori vreuna din aceste companii de teatru părăsea Buzăul, gîndul meu o urmărea zi de zi. Mocnea în inima mea ceva nemărturisit. Închideam ochii şi nu-i deschideam decît atunci cînd auzeam paşii mamei aproape de mine. Ea ar fi vrut ca, pe lîngă fratele meu mecanic la C.F.R., să mă vadă impiegat de mişcare, cu vremea poate şef de staţie, cu şapca roşie. Eu să dau drumul trenului să plece din gară, fratele meu să fie pe locomotivă, iar ea, de la fereastra unei modeste gări, printre ghivecele de muşcată, să privească mîndră la noi. Acesta era visul ei.

Mama nu era împotriva teatrului, de care de altfel nici nu prea avea idee. Auzise însă şi ea de sărăcia în care trăiesc actorii şi deci orice ajutor din partea mea, cum nădăjduia, era exclus. Buzăul produsese actori care cinsteau oraşul cu succesele lor şi, cu toate acestea, părinţii nu se îndemnau nici unul să-şi facă copiii actori.

Regretatul meu prieten Ciucurette îmi povestea o dată că o vecină a întrebat pe mamă-sa :

– Miţo, ce s-a făcut fiu-tău, Ghiţă ?

– E sergent-major la artilerie, a răspuns mîndră mama lui Ciucurette.

– Adevărat? Să-ţi trăiască ! Eh, cine are minte ajunge. Dar Fănică ?

– Fănică e elev de administraţie.

– Nu s-a lăsat nici el mai prejos ! Să-ţi trăiască !

Şi apoi cu jumătate de gură adăugă :

– Al mare, Nae (adică Ciucurette) e tot... ?

– Da. E actor la Teatrul Naţional.

Şi prietena, neştiind ce să spună, se mulţumi să îngîne :
– Eh, ce vrei...? I-o fi plăcut lui...

De la actorii care cutreierau provincia, de la Theodor Popescu, Ion şi Alexandru Vlădicescu, Fanny Tardini, Alexandru Marinescu, Z. Burienescu, Alexandru Leonescu am luat acea picătură de aluat de care am pomenit adineauri. Le sînt recunoscător şi nu mă sfiesc s-o spun.

*

Dotat cu o voce puternică şi frumoasă, Theodor Popescu plecase în Italia să studieze canto pentru cariera de operă ce credea că i se potriveşte. Acolo, însă, se entuziasmează de arta celebrilor tragedieni Rossi şi Salvini şi, întors în ţară, hotărî să înfăptuiască cele ce văzuse şi învăţase de la marii săi dascăli.

Se căsători cu una din domnişoarele Ademolu, de origine italiană, a căror cultură şi talent au folosit mult teatrului romînesc. Mai apoi deschise prima stagiune de tragedie în R. Vîlcea, pentru care se construi Teatrul Adriani.

De o constituţie robustă, cu o faţă prelungă, un păr bogat pieptănat peste cap, totdeauna îmbrăcat corect, avînd un mers apăsat, Theodor Popescu era actor pe stradă, oriunde, oricînd, ca şi colegul nostru francez Brichanteau descris de Julés Claretie. Ca şi acest actor, ţinea la podoabele feţei. Purta mustăţi după moda tragedianului Rossi, maestrul şi contemporanul său. Poate genul rolurilor cerea aceasta, sau fiindcă portul mustăţilor îi ţinea mai puţin izolaţi pe actori de ceilalţi concetăţeni. Mustaţa rasă a fost multă vreme semnul dezonorant al actorilor şi ocnaşilor.

Tonul vorbirii lui Theodor Popescu era grav şi preţios. Cînd te întreba „ce mai faci“ ţi se părea că pînă atunci te-a căutat anume ca să-ţi pună întrebarea asta şi că ţi-a purtat de grijă. Îţi strîngea mîna cu putere, deschidea ochii mari şi articula fiecare silabă, ca şi cum ar fi vrut să fie auzit şi de cei din jur. Era un mijloc de a-şi mai consuma temperamentul de „tragedian“. Stăruinţa de a crea în provincie un public pentru tragedie nu i-a fost uşoară şi nici plină de satisfacţii. Patima de meserie şi ambiţia de a rezista l-au făcut să contracteze mari datorii.

Theodor Popescu, actor din cap pînă în picioare – şi încă de tragedie – se socotea însă mai presus de toate piedicile ce i se puneau în cale. Era mîndru de meseria lui şi mereu convins că poartă cu el, chiar pe trotuarele noroioase ale oraşelor de provincie, coroana şi hlamida regilor ce jucase. Dacă nu găsea pe cineva de la care să împrumute bani, se uita cu dispreţ, de la înălţimea staturii sale, la trecătorii de pe stradă, murmurînd : „Ce oraş e ăsta în care nu găseşti să împrumuţi nici măcar două mii de lei? ! !...“

Mult timp, datorită costumelor din piesa *Doi sergenţi*, singurele ce-i mai rămăseseră nepuse în gaj din marea sa garderobă, şi-a mai putut aranja cîte o reprezentaţie în Bucureşti la Grădina Raşca sau Dacia din Piaţa de flori. În această piesă, reprezentată ori de cîte ori îl forţa lipsa celor necesare, juca pe sergentul Guillaume. Deşi bătrîn, îl prindea bine uniforma. De la intrarea sa în scenă impresiona pe spectatori. Se lăsa însă uneori prea influenţat de temperamentul focos al actorilor italieni de pe vremuri.

Spre sfîrşitul vieţii sale îl întîlneam cînd cobora strada Cîmpineanu, ca apoi să urce scara ce ducea la Direcţia generală a teatrelor. Timiditatea cu care păşea îi trăda scopul. Alte visuri avusese în viaţă... ambiţii frumoase... să concureze, poate, această instituţie la ajutorul căreia apela acum întocmai ca un înfrînt...

Theodor Popescu, în afară de multe creaţiuni dramatice, a dat teatrului romînesc unul din cele mai frumoase talente – pe fiul său, Achil Popescu, a cărui moarte fulgerătoare este şi astăzi regretată de toţi aceia care l-au cunoscut.

*

Dacă tragedia clasică nu a avut acum şaizeci de ani publicul pe care-l merita, melodrama a fost mult mai norocoasă.

Şi astăzi chiar, ori de cîte ori o femeie apare cu părul în dezordine, cu ochii cerniţi sau, cum spune cîntecul, „palidă şi despletită“, ea trece, prin asociaţie, drept : *Nebuna de la şapte turnuri.*

Puţini ştiu sau îşi aduc aminte că *Nebuna de la şapte turnuri* este, sau mai bine zis a fost, o melodramă, de care publicul din provincie nu se mai sătura văzînd-o ; că

accastă *Nebună de la șapte turnuri,* ca și *Oarba din Sorento* sau *Două orfeline* făceau parte din repertoriul melodramatic, atît de mult reprezentat de compania fraților Ion și Alexandru Vlădicescu. De reținut că titlurile acestor piese arată că principalele roluri erau feminine. Aceasta amintește de achiziția minunată pe care frații Vlădicescu o făcuseră în persoana artistei Fanny Tardini.

Italiancă de origine, ea avea darul unei desăvîrșite comunicativități, manifestîndu-se prin izbucnirile caracteristice colegilor italieni de pe vremuri. În schimb, Ion Vlădicescu, cald, bonom și distins, își măsura întotdeauna mijloacele cu care emoționa, contracarînd temperamentul aprins al doamnei Tardini.

Alexandru Vlădicescu era elementul comic – indispensabil reprezentațiilor de melodramă – care, fără să distrugă puterea emoțiilor, le îndulcea la momentul oportun, spre a nu deveni obositoare.

Trebuie să mărturisesc că aprecierile acestea sînt impresiile mele de licean, îndrăgostit de teatru și de actori. Aceleași impresii le-am găsit, însă, și la colegii mei mai în vîrstă. Păcat însă că criticii dramatici de pe vremuri nu ne-au descris în cronicile lor vreun gest, vreo atitudine sau replică, în cutare scenă sau piesă din cariera artistică a predecesorilor noștri. Ar fi fost un mijloc de verificare a aprecierilor noastre și a bunei lor reputații.

Așa, de exemplu, cine nu a auzit de celebrul actor francez Talma, de gloria lui și de onorurile cu care a fost tratat de către Napoleon Bonaparte? Totuși, mulți din cei care l-au urmat pe scena Comediei Franceze vor fi spus că „a avut noroc" sau „că publicul lui Talma nu era pretențios", dacă nu s-ar fi transmis posterității detalii edificatoare despre arta marelui tragedian.

Unele ni le dă M-me de Staël. Iată două dintre ele : *„Cînd Oedip povestește Jocastei cum l-a omorît pe Laius, fără să-l cunoască, își începe povestirea așa : J'étais jeune et superbe![1] Cea mai mare parte dintre actori, interpreți ai lui Oedip, pînă la Talma, ridicau capul în sus, subliniind cuvîntul «superb». Talma, pentru care amintirile orgoliosului Oedip dovedeau acum remușcări, pronunța timid*

[1] Eram tînăr și falnic (în l. franceză).

această replică, ce-i amintea o încredere pe care nu o mai avea. Sau, cînd Hermiona din «Andromaca» acuză pe Oreste de a fi ucis pe Pyrrhus, Oreste răspunde :

«E ne m'avez vous pas,
Vous même ici, tantôt, ordonné son trépas ?» [1]

Marele actor, Le Kain, cînd spunea aceste versuri, sublinia fiecare cuvînt, ca şi cum ar fi vrut să amintească Hermionei ordinul ce aceasta i-l dăduse. Dacă s-ar fi găsit înaintea unui judecător, interpretarea lui Le Kain ar fi fost justă. In faţa femeii iubite, însă, dezesperarea de a o vedea crudă şi nedreaptă este unicul sentiment ce-i stăpîneşte sufletul. De aceea, Talma începea aceste versuri cu un ţipăt. Primele cuvinte le rostea puternic, apoi din ce în ce îi dispărea orice energie ; braţele îi cădeau pe lîngă corp, faţa îi devenea palidă ca a unui mort, iar emoţia spectatorilor creştea pe măsură ce celebrul artist părea că nu mai poate vorbi." [2]

Astfel ne putem da seama de ce Talma a fost atît de mare.

Asemenea exemple referitoare la actorii noştri dispăruţi ar fi fost o frumoasă contribuţie la istoria teatrului romînesc şi un învăţămînt pentru viitorii colegi.

Compania Vlădicescu a fost cea mai mare şi mai bine organizată trupă de provincie. La un moment dat, se spune că număra paisprezece artiste. Or, ţinînd seama de proporţia obişnuită, înseamnă că trebuie să fi avut şi vreo treizeci de artişti. Exact personalul Teatrului Naţional din 1905. Este o dovadă evidentă de ce ansamblu aveau nevoie melodramele pe care le reprezenta şi mai cu seamă succesele trupei Vlădicescu obţinute cu acest repertoriu.

Publicul de teatru de pe atunci era amator de emoţii puternice şi urmărea cu interes orice subiect care-i procura asemenea emoţii, cu condiţia ca totul „să se sfîrşească cu bine". Autorii de melodrame, ca şi actorii, îşi dădeau seama de marile emoţii ce le produceau, de aceea îi preveneau pe spectatori. Am în faţa mea afişul uneia din

---

[1] Nu mi-ai poruncit chiar dumneata, chiar dumneata, să-l omor ? (în l. franceză).

[2] M-me de Staël — *De L'Allemagne*, T. II, Ernest Flammarion, Paris, pp. 46—47.

reprezentaţiile Companiei Vlădicescu. Transcriu textul exact aşa cum e tipărit :

NEBUNA DE LA ŞAPTE TURNURI
Melodramă în 5 acte cu mare
spectacol

Actul I : Spionul mut — Amorul colonelului — Promisiuni ale femeii — Despărţirea — Credinciosul şi fidanţata — Prizonierii.

Actul II : Nebuna de la 7 turnuri ! ! ! — Devotamentul evreului — Intîlnirea camarazilor de arme — Lupta între datoriile de soldat şi amor — Arderea Cărţii — Nebuna salvatoare.

Actul III : Nebuna şi misterul său — Vocea sîngelui — Recunoaşterea fiicei de mama sa — Renegatul demascat — Intriga triumfînd.

Actul IV : Fîntîna de sînge — Colonelul la ceasul morţii — Salvarea sa prin devotamentul soldatului — Revederea şi recunoaşterea.

Actul V : Intriga demascată — Dreptatea Sultanului — Liberarea tuturor — Pedeapsa intrigantului.

In primul moment, desigur, oricine zîmbeşte la citirea unui asemenea afiş. Îşi zice poate : „Ce sistem copilăresc de reclamă aveau trupele de teatru acum o jumătate de secol !“ Dacă, însă, am lua cîte unul din subtitlurile actelor melodramei de mai sus, citată la întîmplare, am vedea că fiecare dintre ele reprezintă titlul unui film de pe vremuri, pe care însă îl citeam fără să zîmbim. Şi nu au fost puţine filmele care îşi datorau succesul subiectului melodramatic. Compania Vlădicescu a oferit publicului romînesc, mulţi ani de-a rîndul, în mod onorabil, acest gen de teatru.

Reputaţia acestei companii de melodramă a mers crescînd pînă la moartea lui Ion Vlădicescu. De la această dată, coeziunea dintre elementele artistice începe să slăbească. Fanny Tardini şi Alexandru Vlădicescu n-au mai putut menţine reputaţia trupei, rolurile ce le jucau nemaifiind potrivite vîrstei lor înaintate. Fanny Tardini s-a retras, trăind din venitul modest al unei case din Galaţi. Alexandru Vlădicescu, rămas singur, şi-a sfîrşit zilele dînd reprezentaţii de „beneficiu“, după care apărea regulat mulţumind publicului pentru concursul dat „veteranului“

scenei romînești, cum își spunea el, și terminîndu-și discursul cu romanța *Ca și frunza toamnei grele !*

Compania Vlădicescu-Tardini a contribuit astfel la educarea artistică a publicului larg de teatru, căci melodrama constituia atunci nu numai genul cel mai accesibil maselor, ci, prin însuși conținutul său, cel mai aproape de spiritul și tendințele acestora. În cele mai multe dintre melodrame, asuprirea socială era osîndită și simpatia publicului era îndreptată spre cei săraci și oropsiți. Nu este însă mai puțin adevărat că, prin situațiile neverosimile pe care le ofereau, unele dintre melodrame abăteau atenția publicului de la problemele dureroase ale realității înconjurătoare. De aceea, cu toată stima ce o aveam pentru Compania Vlădicescu-Tardini, eu nu m-am împăcat cu melodrama. Nu vedeam în ea un îndemn la viață pentru spectator și nici nu a fost genul care m-a îndrumat spre teatru.

Marea mea pasiune a fost opereta. Acest gen optimist de teatru m-a atras spre el ca un magnet, influențînd puternic alegerea carierei mele.

*

Prima companie care m-a atras către acest gen a fost compania lui Al. P. Marinescu.

Parcă-l văd : îmbrăcat cu paltonul său cu pelerină și totdeauna cu „joben", purtînd în mîna stîngă piese sau partituri de muzică iar în mîna dreaptă nelipsita sa umbrelă, Al. P. Marinescu avea caracteristica înfățișare a unui director de teatru.

Și îl mai văd în serile de spectacol, supraveghind intrarea publicului, în același pardesiu sau palton cu pelerină, de sub care apăreau mînecuțele de dantelă sau botforii de mușama ai personajului în care trebuia să apară pe scenă peste cîteva minute.

Vigilent și autoritar, dar corect ; necruțător cu artiștii nedisciplinați, dar drept, econom la vorbă în afară de repetiții, așa de econom încît la plata lefurilor, fiecare angajat avea în plic pregătită suma ce avea de primit, evitînd discuțiile. Și, totuși, Marinescu era de o volubilitate delicioasă ca actor și plin de duh cînd, în calitate de director, avea de comunicat ceva publicului.

Conştiinciozitatea cu care îşi pregătea reprezentaţiile a rămas de pomină în lumea actoricească. Se spune – şi nimeni din cei care l-au cunoscut nu se îndoieşte – că deşi de aproape treizeci de zile juca în serie opereta *Pericola*, Marinescu chema trupa în fiecare dimineaţă să repete această operetă. Dacă, în timpul reprezentaţiei, vreun actor începea să încurce textul rolului, Marinescu începea să tremure, se apuca cu mîinile de culisele decorului şi gemea de parcă ar fi fost cuprins de o durere fizică.

Compania de operetă Al. P. Marinescu a durat mulţi ani, numărînd printre angajaţii săi pe cei mai reputaţi artişti de pe vremuri al acestui gen : Ion Băjenaru, tenor de mare valoare, C. Bărcănescu, tenor cu frumoasă reputaţie, N. Leonard, „prinţul operetei", Nicu Poenaru, creator al mai multor operete clasice, Achil Popescu, june comic, Irina Vlădaia, primadonă de operă, Eliza Odiseanu, primadonă cu frumoasă înfăţişare, Iosefina Găluşcă, subretă, creatoarea operetei *M-selle Nitouche* de Hervé, comicii I. Anestin, Fărcăşanu, N. Popescu, Tănăsescu, toţi avînd mari calităţi artistice. Iar în timp ce Teatrul Naţional era în vacanţă, creatorul lui Jupan din opereta *Voievodul Ţiganilor* de Johann Strauss, marele Ştefan Iulian a onorat deseori reprezentaţiile Companiei de operetă Al. P. Marinescu. Din 1889, renumele companiei l-a fixat în istoria operetei apariţia Norei Marinescu, neîntrecută pînă astăzi în tot ce a jucat, începînd cu *Cireşica în arest* şi sfîrşind cu opereta *Păpuşa* de Audran.

Stagiunea de operetă a trupei Marinescu era aşteptată în provincie cu mult interes : majoritatea spectatorilor se grăbea să se aboneze de la primul afiş-telegramă. Tineri şi bătrîni, dar mai ales îndrăgostiţii, fredonau multă vreme după plecarea trupei :

„Era în luna lui April,
Aveam iluzii de copil..."

din *Vînzătorul de păsări* de Zeller, sau

„De e vreun vis
Mă prind că gîndul
Îţi este la vreun Făt-Frumos..."

din *De-aş fi rege* de Adam etc.

Reprezentaţia aşa-zisă de „adio“ a Companiei Marinescu era o adevărată sărbătorire. Bătrînii ofereau flori artiştilor, iar tinerii deshămau caii cupeurilor şi se înhămau ei înşişi, ca să plimbe prin oraş la lumina „masalalelor“ pe actorii aplaudaţi în cursul stagiunii.

După retragerea din teatru a Norei Marinescu, a urmat, cum era şi firesc, descompunerea trupei. Bătrînul ei director s-a retras la Fălticeni. Acolo, din cînd în cînd, îşi potolea nestinsul său dor de teatru, organizînd cu elevii liceului local reprezentaţii în scop de binefacere. Această trupă de copii îi amintea de succesele unor reprezentaţii ce nici el, nici noi actorii de astăzi nu le putem uita.

*

Cele cîteva operete originale *Păunaşul Codrilor, Crai nou, Orfanul din Dorna* etc. au aparţinut multă vreme, aproape exclusiv, Companiei Al. Bobescu, un îndrăgostit al muzicii romîneşti. Tenor, compozitor, autor dramatic, cîntăreţ şi actor, de un talent variat, întruchipa în mod deosebit şi calitatea de director de teatru. L-am văzut în Adam din *Vînzătorul de păsări,* l-am văzut şi în drama lui Dumas, *Kean.* Nu ştiu în care a fost mai bine. Al. Bobescu a fost printre primii directori de teatru care au reprezentat muzica romînească înainte de primul război european, în ţinuturile romîneşti de peste munţi. Rămas singur şi nemaiputînd face faţă cheltuielilor unei trupe organizate, el şi-a sfîrşit bătrîneţea în mod dureros, producîndu-se prin micile oraşe din jurul Focşanilor. Al. Bobescu a fost tatăl celor patru fraţi Bobeşti, activişti cu mari calităţi în domeniul teatrului şi muzicii.

*

Singura trupă care a avut aproape în întregime un repertoriu compus numai din piesele romîneşti cu cîntece a fost trupa de teatru Z. Burienescu. Subiectul acestor piese era inspirat în general din faptele şi legendele poporului. *Povestea morţii lui Constantin Brîncoveanu, Legenda Meşterului Manole, Iancu Jianu, Baba Hîrca* de Millo, comediile într-un act ale lui Alecsandri, Millo, toate acestea formau repertoriul pe care s-a bizuit activitatea,

bine apreciată de către public, a Companiei Burienescu. Directorul trupei şi-a pus întotdeauna priceperea şi remarcabilul său talent pentru a reprezenta acest repertoriu aşa încît să satisfacă şi gustul artistic, şi sentimentul patriotic al spectatorilor.

Burienescu nu avea nimic din înfăţişarea unui director de teatru sau a unui actor.

Înalt, spătos, cu faţa mare, vorbind rar, îmbrăcat iarna cu palton blănit, cu o căciulă cenuşie din îndoitura căreia ieşea un ţugui, în mînă totdeauna cu un baston gros, mustaţa-i mai lipsea, ca să-l iei cu uşurinţă drept un moldovean cu stare.

Apariţia lui în *Iancu Jianu,* îmbrăcat în costum oltenesc, era emoţionantă ; scena cînd îşi adună haiducii doinindu-le apoi din coajă de mesteacăn era înălţătoare ; iar în momentul cînd îl apuca de gît pe Cîrc-Serdar-Stoica, poliţistul asupritor al cetăţenilor, satisfăcea cu o veridicitate minunată toată mîndria şi sentimentul de răzbunare al întregii săli, care sublinia gestul cu aplauze entuziaste.

Şi e curios cum acest bărbat voluminos şi puternic ştia să se reducă pe el însuşi, apărînd într-o seară într-un flăcăiaş nerod ca în *Vlăduţu mamei* sau *Piatra din casă,* iar în altă seară în Ţiganca din *Meşterul Manole* sau în *Baba Hîrca.*

Greutatea corpului nu i-a influenţat agilitatea mişcărilor decît la o vîrstă foarte înaintată. Cum de obicei la sfîrşitul pieselor cu caracter rustic urmau dansuri, Burienescu nu pregeta să-şi dea concursul cu picioarele lui strunite încă din tinereţe, jucînd cu o uşurinţă rară o „Mureşancă" sau un „Banu Mărăcine".

De reprezentaţiile trupei Burienescu cu subiect şi muzică romînească, cu dansuri în costume din toate ţinuturile ţării, s-au bucurat nu numai oraşele din provincie, dar şi satele, atît din vechiul regat cît şi din Ardeal. Cu trenul sau în diligenţe, directorul îşi ducea trupa oriunde găsea o scenuţă sau chiar o estradă improvizată pe care să-şi joace comedioarele în faţa sătenilor, în mijlocul cărora îşi făcuse copilăria.

Acolo, frumoasa doamnă Scărlătescu, cu vocea ci superbă, sporea pitorescul spectacolului, cîntînd arii popu-

lare, îmbrăcată ca o Rodică. Iar înainte de lăsarea ultimei cortine, Burienescu lega hora actorilor de pe scenă cu a spectatorilor voioşi, învăţîndu-i să spună după el :

„Vin la horă şi-ei juca,
Leliţo, leliţo fa !
Pîn'ce sufletul ţei da,
Leliţo, leliţo fa !“

Din punctul de vedere al propagării literaturii şi muzicii originale, poate că activitatea trupei Burienescu să nu fi fost luată în seamă pînă acum. Deoarece, însă, teatrul la sat a devenit astăzi o chestiune importantă în acţiunea de culturalizare a poporului, este o datorie de conştiinţă să ne amintim că, cu mulţi ani înainte, această trupă îşi făcuse o specialitate dintr-un repertoriu pur romînesc, pe care-l purta prin sate şi oraşe. Condiţiile în care se jucau reprezentaţiile trupei Burienescu ne amintesc de vremea cînd costumele naţionale aveau de luptat din greu pe scenă cu toaletele marilor case străine de modă. Reprezentaţiile trupei Burienescu interesau, mai ales, prin caracterul lor popular, şi merită toate laudele pentru rolul frumos ce l-au îndeplinit în mişcarea noastră teatrală, cît şi pentru greutăţile ce au avut de întîmpinat în realizarea lui.

Modul în care trupa Burienescu călătorea în turneele sale era înduioşător şi merită să fie subliniat. Mai întîi, acestei trupe i s-ar fi putut spune : „Familia Burienescu“. Directorul trupei era şi şeful familiei, care se compunea din fraţi, surori, cumnaţi şi copiii acestora, jucînd toţi roluri just distribuite. Dar dacă unii din copii puteau fi întrebuinţaţi în îngeraşii din feerii sau dansuri, erau alţii şi mai mici, care-şi aşteptau mamele să vină de pe scenă, între acte sau între două replici, să-i alăpteze. În vagonul ce transporta trupa de la un oraş la altul, alături de costumele şi recuzita teatrală, stăteau albioarele micilor odrasle. Felul acesta de a călători al trupei Burienescu se poate asemui uşor cu călătoriile actorilor de la *Commedia dell'arte*.

Făcînd această comparaţie, am vrut să cinstesc cum se cuvine înalta ţinută morală cu care se prezentau Burieneştii, fără să se lase impresionaţi de greutăţile familiare.

Ca și membrii *Commediei dell'arte*, ei se lăudau cu legăturile de rudenie dintre dînșii, garanție a onorabilității trupei.

Se știe că pe la mijlocul secolului al XVII-lea, *Les Confrères de la Passion* puseseră stăpînire pe *Hotel de Bourgogne*. Singurul teatru de închiriat pe atunci la Paris aparținea exclusiv trupelor cu un anumit repertoriu și cu dreptul de a interzice intrarea în Paris celor de la *Commedia dell' arte*. Artiștii acestor trupe, revoltați de nedreptatea ce li se făcea, au adresat primarului capitalei Franței următoarea plîngere : „*Nu pricepem de ce nu ni se îngăduie și nouă să jucăm la Paris. Există ceva imoral în viața pe care o ducem? Noi sîntem o familie. Legăturile noastre de rudenie sînt o garanție că, nici pe scenă, nici în casele noastre nu se introduc persoane străine care să compromită cinstea componenților trupei.*" Burienescu ar fi putut semna oricînd o asemenea petiție. Ca șef al familiei a cerut întotdeauna și fiecăruia dintre membrii companiei sale să se ferească de orice îngăduință ce ar da naștere la zvonuri dăunătoare onorabilității trupei. Și nimeni nu poate spune că cererea lui Burienescu nu a fost ascultată.

Sfîrșitul vieții lui Burienescu n-a fost mai fericit decît al celorlalți colegi. În ultimul timp își făcuse o trupă mică, cu care să-și cîștige existența, jucînd pe scenele berăriilor din provincie și făcînd chetă printre bețivanii localurilor.

*

O trupă excelentă de farse și comedii, sub conducerea irezistibilului comic Al. B. Leonescu, cutreiera țara în lung și în lat, contracarînd zguduitorul repertoriu al lui Theodor Popescu și al Vlădiceștilor, companii pe cale de dispariție.

Directorul acestei trupe de comedii era poreclit „Vampirul", nu fiindcă „*sugea sîngele poporului*" cum i se spunea lui Tipătescu din *Scrisoarea pierdută*, ci pentru că amîndouă buzele îi erau despărțite la mijloc printr-o crestătură bine pronunțată. Se bucura de o mare simpatie ca actor, datorită marelui său talent, iar în viața de toate zilele stîrnea aceeași simpatie datorită inventivității și darului său de povestitor.

Repertoriul trupei lui Leonescu-Vampirul se compunea din comedii localizate sau numai traduse, ca : *Răpirea Sabinelor* (localizare de Gusty), *Marchizul-bucătar, Zig-zagurile dragostei, Hai cu nunta la primărie* de Labiche etc. La reprezentațiile acestor comedii, însă, cu toată frumoasa lui reputație de bun actor, „Vampirul" nu pregeta să aducă în reprezentație elemente actoricești de la teatrele naționale din București și Iași. Petre Liciu, Vlad Cuzinsky și mai ales Hagiescu, cu care a fost și asociat, i-au prilejuit foarte frumoase reprezentații. Era muncitor, practic și mintos. Nu-i era rușine ca, din cînd în cînd, să se transforme din actor în impresar. Stătea la pîndă, ochea un succes al Teatrului Național din București și apoi îl transporta, cu protagoniștii respectivi, în provincie. Și cum în provincie, acum cincizeci de ani, nu prea veneau teatrele naționale, un asemenea turneu era întotdeauna un prilej de a da sub conducerea dibace a „Vampirului" o serie de spectacole bune.

La ora 9 dimineața era în cancelaria colonelului regimentului respectiv din oraș unde se adunau toți ofițerii să-l asculte pe „Vampirul" povestind cum a făcut el armată, de cîte ori a fost ordonanță – bineînțeles pe scenă – farsele lui din timpul reprezentațiilor în care jucase, ca apoi să aducă vorba despre comedia *Escadronul trei,* localizare de Paul Gusty, cu care făcea turneul și pentru care venise să-și plaseze biletele de teatru. La ora zece „Vampirul" ieșea pe poarta cazărmii cu banii încasați de la casierul regimentului. La ora unsprezece, dacă mai era vreun regiment în oraș, îl găseai gustînd, alături de alt colonel, din probele de mîncare. Cunoștea o lume întreagă și se bucura de simpatia tuturor amatorilor de teatru. Acolo, însă, unde se întrecea pe el însuși ca povestitor, înveselind pe consumatori, era în băcănia cu aperitive cea mai de seamă a orașului.

Una din povestirile cu care Leonescu mergea la sigur în privința efectului era „călătoria sa în America".

În 1907 a vrut să încerce o... lovitură bănească în Statele Unite, jucînd acolo piesa *Manasse* de Roneti Roman cu actori diletanți și cu el în rolul lui Zelig Schor. A plecat la Hamburg, de unde a luat vaporul pentru America. Pe vapor a făcut cunoștință cu așa-zisul „rege al tutunu-

lui", care venea din Egipt, unde cumpărase marfă de sute de milioane de dolari – așa spunea Leonescu – iar acum străbătea Europa, fiind un mare colecționar de briliante, de la cinci carate în sus. (Leonescu se jura că văzuse multe din briliantele pe care nababul american le colecționase.) Întrebat fiind de acesta ce meserie are, „Vampirul" i-a răspuns că este director de teatru. Cum și era, de altfel.

– În ce oraș ? a întrebat americanul.

– În toate orașele din Romînia, i-a răspuns „Vampirul", fără să-și închipuie ce o să iasă din acest răspuns.

Înainte de a coborî la New York, Leonescu l-a rugat pe marele tutungiu să-i recomande un hotel. Or, „regele tutunului" și-a zis că un director de teatru, în toate orașele unei țări, nu poate fi decît „regele teatrelor" și i-a recomandat cel mai mare hotel din New York.

Nici mărimea clădirii, nici numerosul personal de serviciu, de toate națiile și de toate rasele, nu l-au speriat prea mult pe Leonescu. Știa doar că în America sint toate „altfel" ca în Europa și mai ales altfel ca la noi. Îl jenau doar cele două geamantane „burduf", cu care făcuse atîtea turnee prin țară și care păreau acum cam „obosite".

Numai că americanul-tutungiu, ajuns acasă, a și telefonat administrației marelui hotel atrăgînd atenția asupra marelui personaj venit din Romînia. În fața saluturilor atît de respectuoase ale directorului hotelului, mîndru de oaspetele lor, Leonescu a trebuit să cedeze invitației și să intre în ascensorul care s-a oprit la primul etaj. Aci i s-a deschis ușa unuia din cele mai mari apartamente. Leonescu intră, face cîțiva pași și rămîne locului uimit. Salonul, camera de dormit erau complet goale, nici măcar covor sau perdele la ferestre nu aveau l

– Vedeți apartamentul, spuse directorul în limba germană, este așezat la miazăzi, într-o aripă liniștită a hotelului. Vă puteți odihni foarte bine.

– Pe ce ? întrebă Leonescu într-o limbă germană ușor înțeleasă de oberchelnerul hotelului.

– Aceasta să ne spuneți dumneavoastră. Doriți să vi se mobileze apartamentul în stil romînesc sau aveți preferință pentru vreun stil străin, de epocă ?

– Mulțumesc, îngînă „Vampirul", dar vreau să-mi întreb întîi neamurile pe care le am aici, ca nu cumva să se supere că nu locuiesc la ele. Și, coborînd scările, își luă geamantanele și... *p-aci ți-e drumul.*

„Așa e în America, măi băieți", spunea Leonescu, încheindu-și povestirea.

Bineînțeles că „așa era în America" pentru un „rege al tutunului". Pentru de-alde Leonescu, care și în țară trebuia să sufere numeroase privațiuni numai de dragul artei sale, viața în America nu era chiar atît de îmbietoare. Aceasta o dovedește de altfel graba cu care s-a întors în țară.

Amănuntele noi și variate cu care împodobea de fiecare dată povestirea călătoriei sale în America, de la tramvaiul cu care a plecat la gară și pînă la înapoierea în țară ; nedumerirea lui în fața ciudățeniilor americane, sinceritatea cu care le descria, precum și exagerările fanteziste de un comic buf, de care se servea în toate povestirile sale, te prindeau locului și ai fi vrut să nu se mai sfîrșească. Aceia care se întîlneau cu el la un aperitiv uitau de ora mesei, uitau că sînt așteptați. Noroc că veneau acasă nu numai bine dispuși, dar și cu două-trei bilete de teatru. Așa că toată lumea era mulțumită.

Au rămas celebre cîteva din replicile de haz rostite în scenă, uneori chiar adresate maestrului Nottara, un sfînt în ce privește respectarea textului, mai cu seamă cînd pe autorul piesei îl chema Shakespeare.

Bineînțeles, sub raportul eticii artistice, asemenea manifestări nu sînt de recomandat ; dar ele sînt totuși urmarea condițiilor în care erau nevoiți să joace actorii de talent pe atunci.

Într-un turneu, maestrul îl juca pe Hamlet, iar Leonescu pe Polonius. Într-o scenă din *Hamlet* se desfășoară următorul dialog între Hamlet și Polonius :

– Vezi norul acela ?
– Îl văd, alteță.
– Are forma unei cămile.
– Da a unei cămile.
– Ba nu, forma unei balene !
– Adevărat balenă !

Reprezentaţia se juca în Grădina Ungar de la Piteşti, pe o vreme ce amenința a ploaie.

– Vezi norul acela ? îi spune maestrul (Hamlet) lui Leonescu (Polonius).

– Of ! Cum să nu-l văd, alteţă, îi răspunde „Vampirul". De la şapte de cînd mă chinuieşte !

Leonescu era impresarul turneului.

În tabloul morţii lui Hamlet, în care se ştia că maestrul avea un admirabil joc de scenă – cam lung... pentru reprezentaţiile în grădină pe timp de ploaie – norul cu pricina începuse să se descarce. Publicul, însă, cuprins de admiraţie, nu se mişca... Deodată, într-un moment de pauză, se auzi dintre culise vocea groasă a lui Leonescu :

– Mori, maestre, mori mai repede, că-i face ploaia ciuciulete.

Un joc de pîntece s-a încins atunci la cîteştrei morţii de pe scenă : regele, regina şi Laert, care, întinşi pe jos. nu-şi mai puteau stăpîni rîsul.

Bietul maestru, cît trebuie să fi suferit în acest turneu, la care lua parte doar pentru a-şi mai îmbunătăţi cît de cît viaţa !

Ca actor, Leonescu a avut mari şi frumoase succese. În comedia *Răpirea Sabinelor,* însă, nu-şi va găsi niciodată egalul. Rolul directorului de teatru Iorganda, din această comedie, parcă într-adins ar fi fost scris pentru el. Acesta întrunea felul de a vorbi al lui Leonescu, dibăcia lui în a-şi crea public şi actori, priceperea directorială de a schimba roluri de femei în roluri de bărbaţi şi invers, abilitatea de a înlocui personajele prin scrisori. Leonescu, ca şi Iorganda, găsea oricînd soluţia să salveze o reprezentaţie, chiar cu publicul în sală. Convingerea pe care o punea ori de cîte ori juca rolul acesta a dus la una din cele mai perfecte contopiri a personajului din piesă cu fiinţa actorului. Leonescu devenise Iorganda, şi Iorganda – Leonescu. Nu ştiai dacă rîzi de unul sau de celălalt. A făcut o creaţie ce va rămîne neîntrecută pe scena romînească.

La bătrîneţe, de teamă să nu-şi piardă puţinul avut ce şi-l agonisise, s-a retras, trăind modest într-o odaie, în casele doctorului Drugescu din strada Brezoianu.

– Aş fi vrut de multe ori să mai încerc alcătuirea unei trupe, îmi spunea el, dar astăzi toţi actorii au părerile lor şi atunci eu, care pun banii, cc mai fac cu părerile mele ?

Din cînd în cînd dădea cîte o reprezentaţie de beneficiu, cu foarte mare reuşită bănească. Ispitit de cîştigurile antreprenorilor de garderobă ai teatrelor, şi-a împrumutat capitalul unei companii de reviste de la Teatrul Mic, luînd drept garanţie garderoba. Falimentul, însă, s-a anunţat de la primele reprezentaţii. Trupa s-a descompus, teatrul s-a închis, iar Leonescu-Vampirul, curînd după această lovitură, a murit în mizerie, în 1920.

Pentru ce, mă întreb şi acum ca şi altădată, pentru cc aceşti promotori ai teatrului romînesc, aproape martiri predestinaţi sărăciei, s-au încăpăţînat să rămînă pînă la moarte actori şi numai actori, indiferent de calitatea însuşirilor lor profesionale ?

N-am găsit decît un singur răspuns.

Acela care a gustat numai o picătură, numai o seară, din succesul meseriei de actor, chiar dacă în acea seară nu avea bani nici de mîncare şi nici de chiria locuinţei, nu-şi mai poate găsi mulţumirea decît pe scenă. Degeaba îi vorbiţi de mizerie ; el sau rămîne indiferent, sau îţi răspunde că orice om trebuie să facă sacrificii pentru meseria sa.

Actorul a ştiut întotdeauna să pună mai presus de hrana zilnică apariţiile pe scenă. El se socoate un luptător. Toţi ceilalţi constructori ai spectacolului se retrag unul cîte unul. În privinţa aceasta, Sarah Bernhardt spunea că : *„După ce planul reprezentării unei piese este întocmit de către statul-major, compus din directorul teatrului, autorul şi regizorul. vine rîndul actorilor însărcinaţi cu atacul împotriva spectatorilor, pe care vrea să-i convingă de cele ce spun şi că sînt aceia ce vor să fie. În mîinile actorilor stau şi victoria lor şi a acelora care în timpul luptei stau în tranşee.“* [1]

Dacă din cele ce am spus despre predecesorii mei am lăsat la o parte lipsurile acestora, nu înseamnă că ei n-au

---

[1] Sarah Bernhardt — *Ma double vie, Mémoires,* Tome premier, Bibliotheque-Charpentier, Paris, 1923.

avut decît calităţi. Au fost oameni şi mai ales actori. Nu se putea să nu fi avut cusururi. Admiraţia pe care publicul şi-a manifestat-o însă faţă de vîrfurile actoriceşti menţionate a fost efectul frumoaselor lor calităţi pe care am vrut să le aduc la cunoştinţa viitorilor actori, subliniind sfîrşitul trist al colegilor noştri de altădată, conducători sau angajaţi.

Capitolul III

1. PRIMA OARĂ ÎN CAPITALA ŢĂRII

Nici prejudecăţile, nici dorinţa mamei să mă vadă „cheferist" n-au putut rezista directorului liceului – profesorul de limba romînă, Basil Iorgulescu. El a fost primul care m-a îndrumat spre meseria de actor, sfătuindu-mă să plec la Bucureşti şi să urmez Conservatorul. Gîndea că cea mai nimerită carieră pentru mine, băiat sărac, fără mijloace, era „actoria". Totuşi, suflet bun şi onest, nu voia să mă nenorocească dacă cumva s-ar fi înşelat asupra aptitudinilor mele. M-a trimis întîi la Bucureşti, să mă asculte profesorul Gion.

Acesta locuia în casa aceea ciudată din strada Lucaci, cu scara învîrtită ca un butghiu, într-o odaie mare, cu pereţii plini cu cărţi. L-am găsit cu alţi cărturari la o masă. Aceste persoane, necunoscute mie, mă priveau de pe scaunele lor cu ochi de profesori examinatori.

Mi-au cerut să spun o poezie. Le-am spus *Muieroiul şi femeia* de Eliade Rădulescu. M-au întrebat apoi dacă am mijloace să stau la Bucureşti. La răspunsul meu negativ, Gion mi-a dat o scrisoare către Aristizza Romanescu, marea şi neîntrecuta noastră artistă de pe vremuri, rugînd-o să mă examineze şi să-i răspundă dacă merit să facă ceva pentru mine.

Marea artistă locuia în strada Crinului, 11. M-a primit stînd comod pe un divan mare, iar alături de ea sta în capul oaselor, mîngîindu-i mîna, poetul Haralamb Lecca. M-au ascultat şi m-au trimis din nou la Gion, care, după ce i-a citit răspunsul, mi-a cerut să vin la el după deschiderea Conservatorului.

Pe cînd eram în aşteptarea examenului de admitere la Conservator, a venit la Bucureşti şi directorul liceului, cel care mă sfătuise să mă înscriu la Conservator. După ce şi-a luat informaţiile necesare asupra vizitelor mele, mi-a dat o scrisoare către marele Caragiale, cu care rămăsese bun prieten de pe vremea cînd acesta ţinuse restaurantul gării Buzău.

Pe marele dramaturg l-am găsit la Ministerul Finanţelor. Era referendar, sau aşa ceva. Aşezat la birou, într-un surtuc de piele maron pe care l-a purtat multă vreme, cu ţigara în gură, m-a privit peste ochelari şi, după cîteva clipe, îmi spuse, cu vocea lui de bas : „Măi băiete, ai un nume minunat de teatru, dacă ăi avea talent la fel, ajungi departe". A stricat vreo trei hîrtii şi, în sfîrşit, a reuşit să termine o scrisoare. „Uite, îmi spuse el, ce să te mai ascult ? Dacă reuşeşti la examen, te duci cu asta la domnul Bărbătescu, ajutorul de primar. Are să te ajute."

În cîteva zile cunoscusem pe savantul B. P. Hasdeu, în odaia lui plină cu mormane de cărţi învălmăşite, la Arhivele statului (îl vizitasem împreună cu directorul meu), vorbisem cu marele Caragiale ; apoi cu desăvîrşita artistă Aristizza Romanescu, cu preţuitul tehnician al literaturii dramatice Haralamb Lecca, cu autorul *Istoriei Bucureştiului* Ionescu-Gion ; cea mai mare nenorocire a mea ar fi fost să cad la examen. Figurile acestor personalităţi mă obsedau. Mi se păreau mai mari şi mai aparte de cînd îi văzusem ; ce vor spune ei de mine dacă am să cad ? !

Examenul de admitere la Conservator l-am dat în ziua de 11 septembrie 1900.

Eram înscrişi peste patruzeci de elevi ; am fost admişi unsprezece şi am terminat trei, din care numai doi am profesat arta dramatică. Bucata pe care am spus-o la examenul de admitere a fost poezia *Sultănica* de Theodor Speranţa. Cinci strofe de cîte patru versuri fiecare.

Numărul candidaţilor, lungimea bucăţilor şi nerăbdarea comisiunii m-au făcut să mă gîndesc că e nimerit să spun cea mai scurtă poezie pe care o ştiam. Şi aşa am făcut.

Rezultatul l-am aflat imediat din zîmbetul membrilor comisiei.

Mi se părea că am cucerit Bucureştiul. Mă credeam omul cel mai fericit de pe pămînt. De atîta fericire, ce puteam să fac altceva decît să-mi pun semnul distinctiv al actorilor : mi-am ras mustăcioarele.

Îmi trebuia, însă, un mijloc de existenţă. În chip de actor am şi plecat cu scrisoarea marelui Caragiale la primărie. Pînă să dau de ajutorul de primar a trebuit să fac prima mea foame în cariera actoricească. După două zile am devenit *ospătatul regulat* al Ospătăriei comunale de pe cheiul Dîmboviţei în tovărăşia unor oameni mai lipsiţi decît mine : cerşetorii capitalei.

Din ziua cînd am picat în Bucureşti dormeam la colegul meu de la Buzău, Ionescu-Fix, fratele primadonei Alexandrina Feraru. După examen, nu mai aveam nici un motiv să stau pe capul familiei prietenului meu, şi ea destul de strîmtorată. Nu ştiam încotro să apuc, ca să-mi găsesc un adăpost.

Iată că uneori se întîmplă să-ţi vină şi norocul în ajutor.

Purtam încă uniforma de liceu (alte haine nu mai aveam). Patru zile după examen, o doamnă, cu locuinţa în strada Izvor nr. 52, m-a oprit în faţa bisericii Zlătari şi mi-a propus o meditaţie : douăzeci de lei lunar. Mai mult cu şapte lei decît chiria pe care urma să o plătesc pentru o cameră de lemn tencuit, a cărei întrebuinţare fusese, nu demult, aceeaşi ca şi a celorlalte case vecine de pe renumita şi compromisa stradă a Rozelor. Îmi rămăsese acum să rezolv doar chestia îmbrăcămintei. Uniforma mea purta de mult semnele pupitrelor de la liceu, tipărite pe coate şi mai jos de şale. Dar şi de data aceasta am avut ceea ce se cheamă noroc. Un prieten, student în Bucureşti cu un an înaintea mea, m-a luat să cînt cu el în cor la biserică. Încă un pol pe lună ! Acuma chiar că eram un om într-adevăr fericit !

2. LA CONSERVATOR

Ah ! Conservatorul !

Şcoala aceasta de ambe sexe, la vîrtsa cea mai potrivită, cînd eşti plin de iluzii şi cînd crezi „că tot ce zboară se mănîncă“... Ce frumoase vremuri ! În nebunia

tinereții și a teatrului, face să îngădui și ți se îngăduie, în interesul învățăturii, multe din acelea, ce în alte împrejurări s-ar numi „îndrăzneli" și chiar „necuviințe". În Conservator nu există femei și bărbați, ci „frați și surori" întru sfînta artă dramatică. Gîndurile ascunse nu se iau în serios. O strîngere de mînă, o strîngere de talie, chiar o strîngere în brațe nu contează. Ea se face în numele artei și nu ți-e îngăduit să greșești nici măcar cu cugetul.

Pregătirile elevilor, înainte de sosirea maestrului, formau partea cea mai veselă a scrîntelii actoricești. Ce frumoase aduceri aminte !

Pe scena clasei, un elev din anul întîi declama *Sentinela romînă* cu steagul Conservatorului în mînă :

„Din vîrful Carpaților
Din desimea brazilor..."

și striga cît îl țineau plămînii și coardele vocale, începînd o dată și încă o dată poezia, cu nădejdea că-și va dezvolta volumul vocii.

La spatele acestuia, spre fundul scenei, viitorul comic, slab, mic și urît, spunea cu tot felul de strîmbături și țîfne vocale o fabulă de a lui Donici :

„Dar dincotro și unde
Alergi tu așa iute ?
Bursucul întîlnind pe vulpe a întrebat..."

În bancă, doi elevi din anul al doilea, din care unul supărat foc, lovea cu pumnul și striga colegului său :

„Iaca niște papugii, niște scîrța-scîrța pe hîrtie..."

Iar în fundul sălii, elevul din anul al treilea își scuipa de zor partenera, repetînd din *Hamlet :*

„Rege de bîlci, rege de carnaval ! Ptiu — Ptiu !..."

Ce frumos ! ! !...

Cam aceasta era înfățișarea unei clase de artă dramatică pe vremea mea, înainte de a intra maestrul : țipete, orăcăieli, pumni, îmbrînceli, trînteli, cu tot dinadinsul. Elevul nu știa încă să „simuleze". Tone de nădușeală curg de pe ei, bieții elevi, ca să poată învăța meșteșugul actoricesc.

Acum cincizeci de ani, Conservatorul de muzică şi declamaţie (aşa i se zicea pe atunci Institutului de astăzi) era instalat în aripa stîngă a clădirii în care se găseşte astăzi Ministerul Forţelor Armate. În aripa dreaptă se găsea Biblioteca centrală, unde oricine putea să vină să citească ce voia şi cît timp voia. Biblioteca era deschisă de dimineaţă pînă seara fără întrerupere, prilej minunat şi la îndemîna tuturor acelora care voiau să se instruiască. Cît de mult mi-a folosit !

După ieşirea de la Conservator, la unsprezece dimineaţa, intram în bibliotecă, iar în zilele cînd nu aveam Conservator, în bibliotecă îmi făceam veacul. Masa mi-o luam „discret", cu cele „patru cornuri cu sare la un ban", pe care le aveam în buzunar cînd intram. Renunţam la mîncarea de la ospătărie. Nici una din cărţile cuprinse în secţia *Teatralia* nu a rămas necitită. Ce nevoie mare aveam !

Certificatul de studii care se cerea atunci pentru admiterea în Conservator era de minimum cinci clase de liceu. Cinci clase de pe vremea aceea reprezentau : cinci ani de limba latină, cinci ani de franceză, trei de greacă, unul de germană şi foarte multe cunoştinţe indispensabile actorului, ca să se poată pregăti apoi şi singur, dacă vrea.

Deşi provincial, fără posibilitate să aflu în ce constă examenul de admitere la Conservator sau felul învăţămîntului, nu îmi puteam închipui ca noţiunile cîştigate în liceu să fie suficiente pentru un candidat la cariera actoricească.

În biblioteca profesorului meu Basil Iorgulescu am găsit o carte rară, referitoare la cunoştinţele ce trebuiau neapărat unui actor şi mai ales unui elev de conservator. Această rară carte pe care mi-am copiat-o cuvînt cu cuvînt se cheamă *Curs de declamaţiune* de dr. Don Ioachim Bastus. Tradus din spaniolă de Constantin Dimitriade, la 1867, doi ani după înfiinţarea Conservatorului de muzică şi artă dramatică, acest manual cuprindea o serie de noţiuni şi reguli privind arta teatrului, începînd cu istoria arhitecturii teatrelor, cu declamaţia şi dicţiunea şi sfîrşind cu studiul caracterelor şi al costumelor.

Cu acest volum, citit şi recitit chiar de marele nostru Caragiale, în primul său an de Conservator, cu cîteva

scene din diferite piese şi cîteva anecdote de Th. Speranţa, m-am prezentat la examenul de admitere în şcoala viitorilor actori de pe vremea mea.

Am constatat cu mirare că unora din elevii acestei şcoli le lipseau multe, nu numai din elementele indispensabile profesiunii dar şi anumite cunoştinţe generale.

Unul dintre colegii mei, sfătuit de un prieten farsor, s-a adresat unui domn pe Calea Victoriei ca să-i ceară învoire de a-i juca piesa *Legatarul universal*. E uşor de închipuit figura acelui domn luat drept Regnard, autor dramatic în secolul al XVIII-lea.

Una din actriţele de seamă de mai tîrziu nu ştia că cetăţile din Antichitate erau înconjurate cu „*muri*“, nu cu „*nuri*“. Într-un monolog din *Hamilcar Barca* o ţinea într-una că „*nurii cetăţii au apărat cetatea*“, şi acum douăzeci de ani un actor care avea de zis într-o piesă a prietenului Ciprian că „*avarul este mai rău decît furul, fiindcă furul şi dă*“, m-a întrebat dacă furul este un animal care trăieşte în apă.

Greşelile acestea în număr nesfîrşit dădeau de lucru maestrului în pregătirea viitorilor actori.

Toate acestea se datorau uşurinţei cu care erau primiţi elevii la examenul de admitere, ceea ce a dus în mod firesc la superficialitate şi practicism în predarea artei dramatice.

Legea Conservatorului prevedea să nu se aibă în vedere studiile şcolare, lăsînd astfel să fie admişi în şcoală tineri care nu făcuseră liceul din lipsă de mijloace şi chiar dintre cei nu numai certaţi cu învăţătura dar şi netalentaţi. Reducerea învăţămîntului numai la practică, pentru a fi accesibil acestor elevi, s-a realizat prin suprimarea altor discipline. Exista teama ca din pricina greutăţii învăţămîntului teoretic să nu rămînă Conservatorul fără elevi.[1].

Este adevărat că a fi inteligent şi cult, a înţelege perfect de bine caracterul unui personaj dramatic nu înseamnă întotdeauna a putea să şi realizezi acel personaj.

---

[1] În actuala reformă a învăţămîntului teatral, la Institutul de teatru s-a ţinut în mod just seamă de însemnătatea învăţămîntului teoretic.

„Cultura, însă, ajută la ridicarea profesiei și asta este foarte mult", a spus Irwing și tot el a mai spus că Conservatorul nu creează talentul, în schimb însă talentul elevului se modulează după arta profesorului. Este un mare adevăr care justifică rostul întemeierii școlilor de artă dramatică, metoda de învățămînt a acestor școli, precum și măiestria de care trebuie să dispună în cariera lor de actori profesorii de Conservator.

În studiul său *Ce este arta?* Lev Tolstoi susține că școala nu poate învăța pe un om felul în care să-și exprime sentimentele. Cel mult îi poate arăta cum profesorul-artist își exprimă propriile sale sentimente și de aceea, arată marele romancier în continuare, școala devine o piedică în calea progresului artei. Fără îndoială, aceste considerații ale lui Tolstoi sînt departe de a fi juste ; arta cere pe lîngă sensibilitate și o anumită tehnică și tehnica cere învățătură. Totuși, la început, principiile tolstoiene m-au tulburat mult. Mi se păreau juste și priveam cu ingratitudine Conservatorul. Ca să nu imit pe nimeni nu mă duceam la nici un teatru și mergeam doar, rareori, la spectacolele prețuite pentru valoarea lor literară și pentru interpretarea la înălțimea acestei prețuiri. Învățămintele cu care m-am ales de la asemenea reprezentații au fost : respectarea limitei „posibilului" în artă, a gradului în „dozarea" sentimentelor și mai ales „disciplina" pe care trebuie s-o dovedești într-un spectacol. Acolo unde aceste principii de bază ale artei dramatice lipseau, ca spectator puteam să fiu încîntat, dar din punct de vedere profesional spectacolul mă interesa prea puțin. Fantezia aceea vătămătoare firului acțiunii sau acea exagerată bună dispoziție a unora dintre actori m-au ținut totdeauna departe de un astfel de teatru. M-am folosit și eu uneori de asemenea mijloace, mai ales în operetă, furînd cîte ceva de la actorii vienezi, dar publicul m-a prins că nu mai sînt eu, că umblu cu lucruri de furat. Și ca întotdeauna în asemenea ocazii, indiferența spectatorilor, suprema sancțiune, nu a întîrziat să apară. Pățania mea o voi povesti mai tîrziu.

De altfel, tocmai pentru a se împiedica putința unor asemenea imitații, s-a eliminat din metodele pedagogice ale Institutului nostru de artă teatrală acel „fă ca mine"

al profesorului. Şi foarte bine s-a făcut. Numai că uneori acest „fă ca mine" este transportat pe scena teatrelor, făcînd parte din mijloacele de lucru ale regizorilor, care nu toţi sînt şi buni actori.

Dar şi în vremea cînd în Conservator stăruiau asemenea metode pedagogice primitive, eu am avut norocul să-l găsesc pe dascălul înţelegător şi cu vederi largi : C. I. Nottara.

*

Pînă la venirea lui Alexandru Davila ca director general al teatrelor, la Conservator nu exista decît o singură catedră de artă dramatică pentru elevi şi un singur „maestru". Cel dintîi care a meritat să i se dea acest titlu a fost artistul, directorul de scenă şi profesorul Constantin I. Nottara.

Acei care i-au fost elevi, care l-au văzut jucînd sau au avut fericirea să fi jucat sub direcţia sa de scenă şi-au putut da seama ce însemnează însuşirile ce fac faima marilor slujitori ai artei dramatice.

Pe viforul cel mai mare, înainte de a se fi făcut pîrtii prin troienele de zăpadă, maestrul venea pe jos şi, la opt dimineaţa, intra în clasă. Îşi scotea cele două perechi de mănuşi de piele ce-i acopereau mîinile lui atît de expresive, îşi păstra paltonul pe umăr, se uita de jur împrejur decepţionat de goliciunea clasei şi, după o dojană la adresa întîrziaţilor, îşi începea cursul din anul întîi cu lecţia de versuri la care ţinea foarte mult şi pe care o socotea ca cel mai bun şi mai frumos drum spre o adevărată artă dramatică.

Prima observaţie pe care o făcea elevului era ţinuta : „Nu sta răscrăcărat !" „Du un picior înainte şi unul înapoi pe care să te sprijini !" „Mîinile le ţii de-a lungul trupului !" „Anunţă titlul cu culoarea cuvenită unei poezii serioase sau comice, fără să exagerezi această nuanţă !"

După aceea trecea la analiza interpretării : „Ce fel de poezie este aceasta ? Patriotică ? Nu văd asta la dumneata ! Fă-mă să te cred ! Prea multă voce şi prea puţină convingere. Încearcă să faci invers."

Pentru examenul anului întîi preparam *Are sabie sau n-are* o anecdotă de Theodor Speranţa. Eram încîntat de

minc, încurajat de zîmbetul maestrului. Adăugam mereu cîte o nouă intonaţie în vorbirea personajelor din anecdotă. Mi-am îngăduit la o lecţie să fac din soacra colonelului „o babă fără dinţi". Maestrul a făcut haz, dar, după ce am terminat de zis anecdota, îmi spuse : „E cam mult ce faci, Maximilian. Pune dinţi soacrei că-i mai frumos."

De multe ori în cariera mea mi-au răsunat în urechi cuvintele acestea. Mă ruşinam şi căutam să rămîn pe linia artistică a rolului.

Maestrul nu se mărginea în a pregăti pe un elev cum să recite o poezie, sau să joace o scenă. El ne recomanda pentru pregătirea unui rol muncă şi dragoste în meserie. Ne atrăgea atenţia asupra greutăţilor acestei meserii şi asupra sacrificiului ce ni se cerea. Pildele şi poveţele maestrului au fost precepte de pe urma cărora elevii săi au putut trage mari foloase.

Ca director de scenă dădea exemplu de putere de muncă, de respect pentru meserie, de dragoste pentru frumos. E cunoscut acel : „se reia", pe care-l auzeam de zeci de ori la repetiţiile cu maestrul.

Pildă de profesor, de director de scenă şi de actor, maestrul pe scenă şi la şcoală a fost în permanenţă un învăţător al tineretului. Un gest, o privire a maestrului erau mai elocvente decît o frază întreagă a autorului.

Să ne amintim de jocul cu care chinuia pe Tosca, punîndu-şi încet şi rar bucăţelele de zahăr în cafea, sau jocul impertinent cu brăţara învîrtită în jurul degetului pe care îl realiza în scena cu regina din *Ruy Blas* de Victor Hugo.

Cu cîtă bestialitate, în rolul lui Wurms, o privea pe Luise în *Intrigă şi iubire* de Schiller şi cu ce ochi urmărea mişcările regelui din *Hamlet* de Shakespeare în scena teatrului. În *Oedip Rege* de Sofocle îngrozea pe spectatori cu mersul lui de orb prin care îşi căuta ispăşirea incestului săvîrşit ; la fel ne cuprindea groaza cînd în Franz Moor din *Hoţii* de Schiller intra în scenă ţinînd în mînă candelabrul cu lumînările aprinse pe care şi-l plimba în jurul capului ca şi cum ar fi fost el însuşi o flacără ; apoi ce lecţie frumoasă a dat el actorilor cînd a jucat pe Maximilian Moor, tatăl canaliei de Franz, scoţînd lacrimi

spectatorilor ; ca și în rolul lui Papa Lebonnard, soțul înșelat, bun și resemnat, care după o viață întreagă se vede forțat să-i dezvăluie fiului său situația lui de bastard.

Pronunția maestrului era remarcabilă, o șoaptă a sa era prinsă imediat în undele de aer ale oricărui teatru în care juca, și purtată apoi deslușit pînă la urechea celui mai depărtat spectator. Frazarea sa, cu toate străduințele și explicațiile ce le-a dat elevilor, puțini dintre aceștia au putut să și-o apropie. Bogăția de nuanțe ce punea în poeziile : *Peneș Curcanul*, *Banu Mărăcine*, *Vara la țară*, bucăți cu care se producea în diferite ocazii, au ținut departe de aceste poezii pe toți elevii săi, conștienți că nu-l pot egala.

Atitudinile neuitatului meu profesor erau de o plasticitate ce ar fi putut servi de model oricărui sculptor sau pictor, doritor să-l înfățișeze pe Narcis. Gesturile lui erau rotunde, mișcările distinse, o dezinvoltură de personaj care a făcut multă vreme scrimă, cum arăta în *Marchizul de Priola* de Lavedan ; cu o eleganță de Brummel se înfățișa în Trast din *Onoarea* de Suderman. Maestrul nu-și ștergea nasul în scenă, nu se scărpina în perucă și nici n-avea nevoie să fumeze ca să acționeze cu mîinile.

Cu o cultură aleasă și o inteligență superioară, el a putut să facă din rolurile sale adevărate sinteze.

Mai mult de o jumătate de secol a pus în serviciul teatrului nostru toate însușirile și tot devotamentul său.

Mult timp a purtat singur pe umerii săi soarta artei dramatice în întreita calitate de actor, de director de scenă și profesor. A fost un om blînd și bun. Cu toată gloria lui n-a avut nici un dușman.

O singură decepție, chiar dureroasă, tot a avut, și aceea la bătrînețe.

L-am întîlnit în fața Hotelului Bulevard. Primele lui cuvinte au fost, fără nici o altă introducere : „Ce spui de asta, Maximilian ? M-am pomenit într-o dimineață că mi se anunță la Conservator că aș fi fost scos la pensie și înlocuit l“ N-am putut să-l mint că nu știam un lucru, în fața căruia toată lumea actoricească a rămas înmărmurită.

M-am despărțit de bunul meu dascăl, lăcrimînd.

Îmi aminteam pe drum cu melancolie de învățăturile maestrului și de începutul carierei mele.

3. ÎN PRIMUL AN DE CONSERVATOR

În primăvara anului întîi de Conservator am fost distribuit într-o reprezentație de beneficiu, cu piesa *Cei trei mușchetari*. Pentru prima oară vedeam numele meu tipărit pe un afiș de teatru. Și încă pe afișul Teatrului Național. Nu mă mai săturam citindu-l. Aș fi vrut să citesc toate afișele piesei *Cei trei mușchetari*. N-am putut. Dar au fost unele pe care le-am citit de zece-cincisprezece ori în fiecare zi și din față și din părți, și de-aproape și de departe, ca să mă conving dacă cineva trecînd repede mă poate citi printre celelalte nume de actori. Și mulți mai jucau în piesa aceasta, Doamne ! Era o distribuție cît toate zilele. Oboseai citind, lucru ce mă neliniștea ; mi-era teamă ca nu cumva vreun spectator să renunțe să citească distribuția rolurilor pînă la sfîrșit, unde se găsea și numele meu.

Jucam un luntraș. Nu aveam de spus decît : „Pe aici, domnilor". Și rar dacă aș fi spus aceste cuvinte, și tot nu s-ar fi observat. Cu toate repetițiile de pe scenă și cele de acasă, și cele de pe stradă, în seara spectacolului am spus acele cuvinte așa de încet, încît nici suflerul nu m-a auzit. Nemulțumit de mine, aș fi vrut să mă întorc din cabină, să-mi mai zic o dată replica, să o strig de zece, de o sută de ori, ca să afle toți că eu eram „luntrașul" de pe afiș. Aș fi vrut eu, dar nu se mai putea ! Nu-mi mai rămînea decît să mă conving în mod serios că am pășit cu stîngul în cariera mea teatrală.

În luna mai, mi-am dat examenul primului an. Cu nota obținută m-am mai înviorat puțin din punct de vedere moral. Din punct de vedere material, însă, situația mea devenise acum foarte grea.

Defunctul Ion Saita, ajutorul de primar pe atunci, îmi suprimă dreptul de a mai mînca la Ospătăria comunală, sub cuvînt că școlile de tot felul se închiseseră. Pentru același motiv mi s-a suprimat și meditația. Iar cu ce primeam de la cor nu puteam trăi. Ca să plec la Buzău, nu se putea ; nu numai că mi-era tot așa de greu acolo, ca și la București, dar ar fi fost exclus ca o dată cu toamna să mă mai pot întoarce la Conservator.

Mă vedeam forțat să înfăptuiesc visul mamei ; să mă vadă în sfîrșit „cheferist“ cu șapcă roșie. Dar minunile din viața mea abia începuseră. Maestrul, cunoscînd situația mea, mi-a restituit din buzunarul său cei cinci lei, contribuția mea pentru luminatul Teatrului Național în ziua de examen. Pe de altă parte, artistul George Vișan, care mă văzuse la examen, îmi propuse un angajament cu 2 lei pe seară și masă pe toată ziua în Cișmigiu, la restaurantul „Lukianoff“. Eram salvat. N-am mai plecat la Buzău.

Lukianoff nu era un restaurator de rînd. Venise din Rusia cu oarecare experiență în ce privește restaurantele cu teatru. De aceea nu-și lăsa niciodată întreprinderea fără trupă de actori. În timpul reprezentațiilor sta neclintit pe scaun, în fața scenei, oricîtă nevoie ar fi avut de el personalul restaurantului. Și nu era lipsit de pricepere artistică. Își dădea foarte bine seama cînd actorii nu-și cunoșteau rolurile sau cînd încercau să-și bată joc de meserie ; atunci patronul îi pedepsea, dînd ordin chelnerilor să spună că nu are anumite mîncări, din cele scumpe, la care respectivii ar fi poftit conform angajamentului. Lukianoff avea doar o singură manie : kefirul, laptele acela fermentat, pe care era convins că el l-a inventat și că vindecă toate bolile. Cum te vedea indispus, nu te slăbea pînă ce nu beai cel puțin o sticlă de kefir.

Mie personal, acest rus mi-a făcut o profeție a cărei realizare mai tîrziu s-a adeverit întocmai. Fiindcă îi plăcea cum cîntam niște cuplete, *Fetițele din pensionat* și *Rabatul* de I. D. Ionescu, mi-a prezis că am să fac o frumoasă carieră în operetă.

Angajamentul meu în Cișmigiu, cel dintîi în cariera mea, mi-a folosit mult. Luasem contact cu publicul, mult mai indulgent decît maestrul. Numai că din pricina acestei indulgențe începusem să uit sfaturile primite la școală și, nu o dată, în cel de al doilea an de Conservator, a trebuit să fiu readus acolo unde trebuia. Am putut să-mi dau astfel seama că succesul nu este întotdeauna strîns legat de adevărata artă și că uneori chiar strică.

Prietenia mea cu actorul Vișan a venit la timp. Vișan nu era un talent, era însă un pătimaș, în toată accepțiunea cuvîntului, pentru tot ce este artă. Desena perfect, scria admirabil, cînta cu flautul, cu vioara, cunoștea muzica,

la fel ca orice muzician. Munca şi stăruinţa sa în teatru mi-au fost o pildă, iar cultura sa teatrală mi-a ajutat să-mi îmbogăţesc mult cunoştinţele.

Odăiţa lui din strada Dr. Marcovici avea pereţii de sus pînă jos acoperiţi cu rafturi de cărţi, pentru plata cărora de multe ori rămăsese nemîncat. A murit de tînăr din pricina ftiziei.

4. ÎN AL DOILEA AN DE CONSERVATOR

La începutul celui de al doilea an de Conservator (1901) am fost angajat la Teatrul Naţional. Primeam treizeci de lei pe lună, la fel ca şi alţi colegi, care absolviseră Conservatorul de doi-trei ani ! Dacă aceştia nu erau mulţumiţi – şi aveau tot dreptul – eu, în schimb, eram încîntat de cinstirea care mi se făcuse. Pusesem piciorul pe prima treaptă a scării Teatrului Naţional.

Pe atunci, Teatrul Naţional era supraîncărcat cu actori, cu toate că numărul acestora era atunci doar un sfert din cel pe care-l are astăzi prima noastră scenă. Printre aceştia se găseau de altfel talente suficiente pentru a face faţă repertoriului. Şi se jucau şi pe atunci piese mari, cu personaje multe. Dar cu cîte sacrificii de muncă şi sănătate !

Primul meu angajament la Teatrul Naţional mi-a dat prilejul să urmăresc încă de la prima repetiţie piesele ce trebuiau să fie reprezentate. Puteam să observ cum se dezvoltă de la zi la zi fiecare rol în parte.

Mi-aduc aminte de repetiţiile atît de antrenante ale maestrului şi ale lui Vasile Leonescu, cu piesa *Iuliu Cezar* de Shakespeare. Primul juca rolul lui Antonio, cel de al doilea, pe cel al lui Brutus. Întrecerea retorică între aceste două personaje dramatice, arta desăvîrşită ce se consuma în scena acestui duel retoric la căpătîiul lui Cezar nu am văzut de multe ori pe scenele de teatru.

Cine dintre cei care au văzut-o nu-şi aminteşte cu emoţie scena dintre Messalina şi mama lui Marcus, roluri jucate de Agatha Bîrsescu şi Aristizza Romanescu? Fericiţi am fost toţi aceia care, la începutul carierei noastre, am putut vedea asemenea întîlniri între marii noştri actori de tragedie. Şi nu cred să mai vedem vreodată un ansamblu

de comedie care să cuprindă în aceeaşi reprezentaţie actori ca Liciu, Hasnaş, Ion Niculescu, Brezeanu, Vasile Toneanu, N. Soreanu şi Catopol.

Cu toate acestea, însă, asemenea reprezentaţii strălucite se jucau doar de patru ori pe săptămînă şi cu sălile pe jumătate goale. Din această pricină, o dată cu prima zi a lunii aprilie, salariile societarilor se reduceau la jumătate, iar ale gagiştilor se suprimau cu totul, pînă la 1 octombrie. Stagiunea se închidea pentru şase luni. Ce vacanţă frumoasă ! ! !

La fiecare sfîrşit de stagiune, marii noştri înaintaşi trebuiau să-şi îmbrace redingota, să-şi pună jobenul şi să pornească pe jos în lungul străzii Cîmpineanu, pînă la Ministerul Instrucţiunii Publice, unde să cerşească o sumă de bani, cu care să plătească deficitul rezultat din aceste admirabile reprezentaţii. Muncitorii n-aveau cu ce să-şi plătească biletul, burghezia şi moşierii preferau teatrul străin.

Practica de la Teatrul Naţional, ca şi învăţămintele primite la reprezentaţiile şi spectacolele acestui teatru, completate cu lecţiile de la Conservator, au făcut să reuşesc la examenul de la sfîrşitul anului al doilea, tot aşa de bine ca şi în anul precedent. M-am produs în *Aventuriera*, comedie în versuri de Augier, în rolul lui Anibal, destul de greu pentru un elev de Conservator. Sînt cincizeci de ani de atunci şi nu am mai auzit ca vreun alt elev să mai fi încercat această scenă. Păcat că multă vreme la Conservator se omiteau comediile în versuri. Sînt cel mai bun mijloc de dozare a comicului.

Ca angajat al Teatrului Naţional mă şi făcusem cunoscut printre marii mei colegi, alături de care avusesem cinstea să mă produc. Imediat după examenul anului al doilea de Conservator, am fost angajat pentru un turneu sub direcţia artistică Paul Gusty-Andronescu. Piesele ce trebuiau să se joace în acest turneu erau : *Cinematograful* şi *Toma Necredinciosul*. Din distribuţie făceau parte : Petre Liciu, Ion Niculescu, Petre Sturdza, C. Cernat, G. Carussy, I. Constantiniu, V. Botez, doamnele Titi Gheorghiu, Alexandrina Gusty şi Alexandrina Alexandrescu. Eu jucam numai în *Toma Necredinciosul*, un rol destul de important pentru experienţa mea.

Era în luna iunie 1902. Reprezentaţiile trebuiau să se joace în grădină două seri la rînd, în fiecare oraş. Dacă din cauza ploilor nu se putea juca decît una din piese, sau nu puteam juca de loc, trebuia totuşi să părăsim oraşul, grădinile de teatru fiind reţinute la date fixe.

Turneul a început cu Craiova. S-a jucat *Cinematograful,* a doua seară urma *Toma Necredinciosul.* Ploaie. N-am jucat. Plecăm la Severin. Se joacă *Cinematograful.* A doua seară, ploaie. Iar n-am jucat. Mai în glumă, mai în serios, începuse să mi se spună : „ghinionul trupei". Îmi revenea în minte porecla de copil : „cobca dracului". Sufeream îngrozitor. Nu numai că eram lipsit de plăcerea de a juca primul meu rol mare, în primul meu turneu, dar calificativul de „ghinion" îmi primejduia viitorul. Pe vremea aceea, actorii erau foarte superstiţioşi şi unii mai sînt din păcate şi astăzi. Înlăturau din calea lor tot ce ar bănui numai că le-ar putea stînjeni activitatca. Leafa se plătea zilnic. Însă de ruşine nu îndrăzneam să mă arăt în faţa directorilor mei. Preferam foamea.

La Ploieşti, tot din cauza ploilor, cele două piese s-au jucat în sală. Mi-a venit în sfîrşit şi mie rîndul. Cum am jucat, numai eu ştiu. Mă temeam ca nu cumva să se stingă lumina, ori să se îmbolnăvească cineva, ori că n-o să vină nimeni pentru că se juca într-o sală închisă, că în sfîrşit o să se întîmple ceva care să-mi confirme porecla de „aducător de ghinion". Nu mai rămînea atunci decît să plec pe jos pînă la Bucureşti.

Din fericire nu s-a întîmplat nimic. De satisfacţie, însă, nu am avut parte decît în cursul reprezentaţiilor ce au urmat.

In acest turneu, am luat pentru prima oară contact cu cîteva oraşe din provincie, într-un ansamblu de actori, pe care întotdeauna mi l-am dorit.

Înapoiaţi la Bucureşti, Petre Liciu pune la cale, în aceeaşi vară, un turneu pe cont propriu în oraşele Constanţa, Sulina şi Tulcea. Repertoriul cuprindea piesele : *Cinematograful, Toma Necredinciosul, Noaptea furtunoasă* şi *La Corecţional.*

Acum cinci decenii, actorii nu şedeau vara fără să joace. Multe dintre oraşele de provincie, cum sînt : Galaţii, Brăila, Craiova, Slănicul din Moldova, Giurgiul, Călăraşii, Turnul-

Măgurele, Alexandria şi chiar Roşiorii de Vede dădeau prilej actorilor să-şi poată cîştiga existenţa şi vara cel puţin o lună. Aşa stînd lucrurile pe atunci, pornim în frunte cu Liciu în cel de al doilea turneu al meu şi începem cu oraşul Constanţa.

Trupa era alcătuită omogen, din punct de vedere artistic. În afară de Liciu, celelalte elemente erau : Pandele Nicolau cu soţia, artişti ai Teatrului Naţional din Craiova, Coco Demetrescu aşijderea, Iancu Constantiniu, cunoscut din succesele sale de mai tîrziu în Compania Bulandra, Gogu Carussy, unul din stîlpii operetei de pe vremuri, Al. Mihalescu, astăzi actor în Franţa, regretatul Petre Lăcusteanu şi eu (ultimii trei, elevi la Conservator), surorile Eliza şi Grigoriţa Popescu, Pepina Ştefănescu, devenite actriţe la Paris, absolvente cu distincţie şi, în sfîrşit, admirabila duenă Margareta Alexandrescu.

Pe lîngă talent, fiecare din noi aveam şi cîte o ciudăţenie, prilej de glume şi de rîs pentru ceilalţi colegi. De pildă : ca şi Mounet-Sully, Pandele Nicolau era un duşman feroce al comediei şi un înverşunat propovăduitor al teatrului de dramă. Cînd un comic avea succes într-o comedie, Pandele Nicolau îl complimenta astfel : „Dumneata ai fi putut fi un minunat Iago", sau : „Dumneata ai glandă lacrimală, să te laşi de comedie !" Şi îi plăcea să ne povestească despre rolul lui Chiriac, din *Noaptea furtunoasă*, interpretare pentru care a fost viu felicitat de Caragiale, dar prefera succesul pe care l-a avut în rolul lui Franz Moor din *Hoţii*, interpretare superioară celei a lui Nottara, zicea el. În opoziţie cu laudele lui nenea Pandele, diavolul de Mihalescu nu-l lăsa în pace pînă ce nu-l punea să danseze în faţa noastră, pe el, om bătrîn, „Brîuleţul" cu care pretindea că s-ar fi distins în trupa vestitului Moceanu.

Nenea Pandele mai avea şi o altă pasiune : bastoanele. Cum vedea la cineva un baston frumos, nu se lăsa pînă ce nu i-l lua ca „suvenir". Acela care îi atrăgea atenţia asupra acestor suveniruri era... tot Mihalescu.

Lui Mihalescu nu-i scăpa nici unul dintre noi nezeflemisit, fie pentru vreo neîndemînare, fie pentru vreo greşeală, ca om sau ca actor. Zeflemelele lui uneori amuzau, alteori supărau, aşa că nu mică a fost satisfacţia colegilor cînd, la Sulina, în timpul băii, i-a căzut toată dantura în

mare. Din ziua aceea, pînă la sfîrşitul turneului, bietul Mieluş amuţise.

Înainte să plecăm în acest turneu, mult regretatul Petrică Lăcusteanu, cunoscut şi ca ziarist şi autor dramatic, fost şi subdirector al Teatrului Naţional, nu avea costum pentru rolul ce i se încredinţase. Ca să-i vină în ajutor, directorul prefecturii poliţiei de pe atunci i-a dat către Popescu, negustorul de haine gata din strada Şelari, un bileţel :

„Dă prezentatorului acestuia costumul de haine despre care am vorbit."

Nu ştiu din ce pricină, dar Lăcusteanu nu era în bune raporturi cu acest negustor şi de aceea recomandaţia îl pusese într-o situaţie dificilă. I-a venit însă ideea să mă trimită pe mine în locul său. M-am dus, am probat un costum negru de „camgarn", l-am luat şi am plecat cu el în pachet, la subsuoară. Pe cheiul Dîmboviţei, în faţa Palatului de Justiţie, mă aştepta Petrică. A încercat repede pantalonii sub pod, întinzînd braţele, cum se face de obicei, şi i-a găsit buni. Mînecile hainei, însă, îi erau scurte.

– Ce-i de făcut? mă întrebă el.

– Mă duc înapoi să-mi dea o haină cu mîneci mai lungi.

– Dar ce-o să-i spui?

– Las'pe mine.

Şi-am plecat.

– Nu-mi vine bine haina, domnule, îi spusei negustorului, intrînd pe uşă. Are mînecile scurte.

– Ia să vedem.

– Uite.

– Nu văd nimic. Mînecile sînt destul de lungi.

– Da, dar eu le vreau mai lungi, fiindcă le iau pentru un rol la teatru în care trebuie să am mîneci lungi. Şi fiindcă negustorul se lăsa greu, am adăugat : de altfel şi domnul director al prefecturii poliţiei mi-a spus că mînecile sînt scurte.

În faţa supremului argument, negustorul a trebuit să se execute.

Bietul Petrică ! În turneul ăsta i s-a întîmplat un mare bucluc la Sulina.

Pe vremea aceea, angajaţii tineri mai îndeplineau şi cîte o funcţie suplimentară, ca pe vremea lui Molière.

Pe lîngă atribuţia de actor, Petrică Lăcusteanu se ocupa şi cu aranjamentul scenei.

La Sulina, Petrică, adică Mitică cum îi ziceam noi, după eroul lui Caragiale, se dusese la teatru mai devreme ca să-şi îndeplinească obligaţiunile. Trebuia să jucăm comedia *Toma Necredinciosul.* A pus textul pe o masă. În seara aceea o făcea şi pe suflerul.

Pe cînd îşi vedea de treburi, cineva, un copil probabil, îi fură piesa. Aceeaşi piesă buclucaşă care provocase atîtea ploi în turneul precedent. A fost cu neputinţă să descoperim hoţul sau să găsim textul. Sala, ticsită de lume. Ce folos? Liciu, cu toate insistenţele noastre şi ale celor mai de seamă personalităţi ale oraşului, a refuzat să joace altă piesă. S-au restituit spectatorilor banii şi, fără să-i facă lui Lăcusteanu cea mai mică observaţie, Liciu a luat vaporul şi a trecut cu trupa la Tulcea.

Liciu nu era numai un mare artist, ci şi un om bun şi un adevărat prieten.

*

I-am fost prezentat în vara anului 1901.

Mă văzuse la examenul de anul întîi la Conservator şi m-a găsit demn să mă socotească şi pe mine printre cei apropiaţi lui, porecliţi de către răutăcioşi : „ciracii lui Liciu". Locuia în strada Matei Millo, într-o singură cameră. Acolo ne întîlneam toţi „ciracii" în serile libere.

La Teatrul Naţional, pe atunci nu se dădeau reprezentaţii în fiecare seară, de aceea, sub conducerea lui Liciu, puteam să repetăm cîte o piesă în vederea beneficiului vreunuia dintre noi. Se înţelege că nu lipseau cu acest prilej nici bîrfelile.

Prietenia cu un actor ca Liciu, însă, însemna pentru mine o nouă posibilitate de a-mi îmbogăţi cunoştinţele şi experienţa.

Afară de aceasta, Liciu era un cuceritor de suflete şi nu cu vorba, fiindcă era o fire tăcută. Puterea cu care ne-a făcut *devotaţii săi* pe toţi cei care l-am cunoscut consta într-o bunătate rară, într-un altruism unic, darnic în poveţe şi tot atît de darnic cu gologanii. Garderoba şi-o împărţea bucuros, fără să fie rugat, cu acela pe care-l vedea că are nevoie ; canapeaua din camera sa era mereu ocupată cu

cei evacuați pentru „neplata chiriei", iar aconturile din leafă, ca și sumele obținute cu biletelele de la respectabilul său părinte, consilier la Curtea de Apel, abia puteau face față foamei numeroșilor ciraci ai săi.

Coleg bun și om de suflet, Liciu era generos și credul ca un copil. Nu i se adresa nimeni ca să-i ceară concursul artistic și el să-l refuze. Dacă nu putea să-l ajute pe această cale, își deschidea imediat portmoneul său, îi făcea o listă de subscripție printre colegi. De aceea, a fost cel mai păcălit dintre creduli.

În turneul cu piesele *Cinematograful* și *Toma Necredinciosul,* în gară la Craiova am întîlnit un fost coleg al nostru, Cezar, artist în meseria de actor și maestru în băutură. Îl aștepta pe Liciu, la întoarcerea de la Severin, ca pe dumnezeul salvării. I s-a plîns că nu are angajament de multă vreme, că tot bagajul este amanetat și-l rugă cu lacrimi în ochi să-l ajute ca să poată pleca la București. Coarda inimii lui Liciu fusese atinsă cu succes. I-a strîns printre angajații turneului o sumă bunicică, i-a completat-o din buzunarul său și i-a înmînat-o cu multă jenă colegului Cezar. A doua zi, la Pitești, primește următoarea carte poștală : *„Dragă Liciule, nu pot să-ți mulțumesc mai bine pentru marele ajutor ce mi-ai dat decît bînd în sănătatea ta, aici la Băloiu, niște pelin extra. Aștept să-mi aducă un crap la proțap să-l duc copiilor acasă. Să ne trăiești !"*

Într-o zi de iarnă, îl oprește în fața Teatrului Național un surdo-mut. Prin diferite gesturi și gemete, nenorocitul infirm explică lui Liciu că-i era foame, frig și că nu are nici un ban. Înduioșat, Liciu îl ia cu el la teatru să se încălzească pînă ce-i va aduna ceva parale. În vremea asta, unul cîte unul ne strînsesem în jurul surdo-mutului și, privindu-l, îl compătimeam cum gemea, încercînd să se dezghețe la soba de la intrarea din Cîmpineanu. Liciu se întoarce, îi dă suma strînsă, iar surdo-mutul, ieșind pe ușă cu banii în mînă, îi spuse respectuos : „Mulțumesc, domnule Liciu !" Era un vînzător de jurnale, care făcea să răsune Piața Teatrului Național cînd striga numele ziarelor.

Așa era Liciu. Potrivnicia sa față de maestru nu era izvorîtă din pizmă, nici din ură. Asemenea sentimente nu

a descoperit nimeni în sufletul lui Liciu. Stima ce purta marelui său coleg s-a putut vedea foarte bine în ziua cînd maestrul, crezîndu-se jignit de către directorul şi prietenul său Alexandru Davila, a părăsit Teatrul Naţional. Singurul care l-a urmat a fost Liciu : o pildă de mai puternică solidaritate nu se putea.

Care a fost dar motivul ce a împiedicat pînă la „conflictul Davila" naşterea unei calde prietenii între aceşti doi mari actori, Nottara şi Liciu?

Liciu era un actor studios, un cercetător. Căuta intonaţia cea mai justă pentru fiecare replică, însoţind-o de gesturi şi atitudini producătoare de mari efecte. Stăruinţa aceasta îi dădea posibilitatea să aducă pe scenă întotdeauna ceva nou, transformîndu-se de la rol la rol.

Părăsise Facultatea de drept pentru cariera de actor, fermecat de arta marelui Grigore Manolescu. După ce a făcut Conservatorul în ţară, a plecat să-şi completeze cunoştinţele la Paris. Devenise însă un înfocat admirator al teatrului italienesc. Pătimaş al meseriei, i se părea că teatrul romînesc stă pe loc şi că şcoala veche continuă să-l domine.

Creatorul neîntrecut al lui Tokeramo din *Taifun* cerea cu drept cuvînt actorului sinceritate şi simţire. Liciu însă nu recunoştea maestrului aceste calităţi. Îi obiecta artificiul şi-l considera vinovat de lipsa de progres a primei noastre scene.

Este adevărat că la maestru *forma* era uneori pe primul plan, fiind preocupat de „frumos" pînă în cele mai mici amănunte ale interpretării. Stilul său l-a continuat apoi cu succes şi Tony Bulandra.

Liciu era împotriva unui asemenea gen de artă şi îl critica deschis. Din pricina aceasta ei n-au putut fi prieteni.

Erau două concepţii ce se ciocneau : Liciu voia să introducă mai mult realism în interpretarea rolurilor, îşi susţinea cu multe argumente părerile, dar uita un lucru : să ridice interpretările sale realiste la înălţimea artei. De aceea, uneori cădea în naturalism.

In rolul lui Shylock, Liciu a greşit slujindu-se de mijloace naturaliste, neartistice. Înfrîngerea în această piesă l-a vindecat. El nu dispunea de însuşirile necesare dramei, fiind prin excelenţă actor de comedie. Mersul lui era gră-

bit, gesturile scurte şi chiar colţurate, vocea nu de ajuns de timbrată, iar unele sunete atingeau în mod vizibil cerul gurii. Încurajat însă de marea sa fantezie cu care făcuse din rolul Moişilică din *Lipitorile satelor* o mare compoziţie, Liciu a atacat rolul lui Shylock. Îndrăzneala de a juca, cu accent evreiesc în vorbă, un asemenea rol de dramă, a fost socotită interesantă de către unii (din punct de vedere artistic era tot o greşeală naturalistă). A lipsit însă rolul de liniile mari care caracterizează eroul lui Shakespeare. Creaţiunea lui Shylock nu a putut egala pe aceea a eroului lui Alecsandri. Mijloacele de care se folosesc actorii de dramă nu se potrivesc totdeauna cu acelea ale actorului comic. Greşeala, dacă o pot numi astfel, pe care a comis-o Liciu, mai tîrziu tot în rolul lui Shylock a făcut-o şi marele Iancu Brezeanu, creatorul neîntrecut al atîtor roluri. Or, maestrul în acelaşi rol sau în *Manasse* punea adevărate probleme sociale.

Naturalul jocului lui Liciu nu a fost primit la începutul carierei cu admiraţia ce şi-a cîştigat-o mai tîrziu. Se spunea : „Curios actor este Liciu ăsta ! În actul întîi nu-ţi place jocul lui, de-abia în actul al doilea începe să-ţi placă, iar în al treilea te entuziasmează." Firescul jocului lui Liciu a fost multă vreme luat drept lipsă de talent.

Imitator perfect al defectelor de vorbire, nu o dată spectatorii l-au crezut într-adevăr bîlbîit, cepeleag sau sîsîit, potrivit interpretării ce voia să dea rolurilor.

Aceeaşi mare calitate o avea în imitaţiile de unguri, englezi etc.

În legătură cu aceştia din urmă voi face altă comparaţie între cei doi mari actori. Rolul lui Phileas Fogg din *Ocolul pămîntului*, rol părăsit de către maestru, a fost preluat de către Liciu. Înfăţişarea şi felul scurt de a vorbi în acest rol te făceau să juri că ai în faţă un englez de cea mai autentică speţă. Intrările lui Liciu în scenă, însă, erau repezi şi nervoase. Maestrul călca rar, nimic nu-l scotea din firea rece a englezului, aşa cum îl reprezintă toţi actorii. Cînd ceasul suna sfîrşitul „pariului", Liciu apărea grăbit, ca şi cum ar fi fost conştient de primejdia ce-l ameninţa, dacă ar fi întîrziat măcar cu un minut. Maestrul apărea liniştit ca şi cum ar fi spus : „De ce să viu mai devreme, nu e nevoie !" Şi unul şi altul erau englezi,

dar fiecare într-un alt fel. La Liciu se vedea un adevărat englez. În Phileas Fogg al maestrului vedeai pe toţi englezii.

Datorită acestor greşeli naturaliste, Liciu a dat o exagerată atenţie deghizamentului personajelor pe care le înfăţişa. A creat „capete“ surprinzătoare pentru public şi chiar pentru colegi, care nu-l recunoşteau cînd apărea din cabină.

În comedia *La Corecţional*, de pildă, îşi avea obrajii umflaţi pe dinăuntru cu vată şi un nas lătăreţ făcut din plastilină. Se înţelege că şi pronunţia cuvintelor nu-i mai era de recunoscut. În Bolboroci din *Tudorache Sucitu* îşi împingea buza de jos cu limba, umflînd-o şi vorbind tot timpul cepeleag. În Laioş din opereta *Vagabonzii* îşi făcea un nas din cele mai mongolice. Cînd însă i s-a prezentat prilejul să prezinte personaje în care să poată combina realismul cu fantezia şi arta deghizamentului, cum au fost Tokeramo, Isidore Lechat, Moişilică şi multe altele, Liciu a reuşit să-l egaleze pe maestru în cele mai frumoase succese ale acestuia. El a rămas cel mai mare actor de compoziţie pe care l-a avut teatrul romînesc.

5. ÎN ULTIMUL AN DE CONSERVATOR

În toamna celui de al treilea an de Conservator, cîntăreţii romîni au pus la cale reînfiinţarea Operei romîne sub conducerea profesorului Gheorghe Ştefănescu. Pe cînd mă aflam la Constanţa cu Liciu, aceşti cîntăreţi asociaţi mi-au oferit un loc de societar în compania lor de operă. Urmam să interpretez roluri de bas comic.

Propunerea şi titlul de societar, pe care eu, naiv, îl puneam pe acelaşi plan cu cel de la Teatrul Naţional, m-au ademenit. Tot societari mai erau : tenorul Ion Băjenaru, care avea o voce al cărei timbru ar fi putut să-l facă celebru şi în străinătate ; baritonul Aurel Eliade, actor şi cîntăreţ de şcoală franceză, cu o voce de o calitate superioară ; basul Dimitrie Teodorescu, slab actor, însă cîntăreţ şi muzicant desăvîrşit ; maestrul Gheorghe Ştefănescu, profesor minunat de canto, ale cărui compoziţii pe

motive romîneşti sînt foarte preţuite. Elevii lui posedau nu numai o şcoală deosebită de canto, dar şi arta de a pronunţa cuvintele fără să micşoreze volumul sau calitatea vocii. Aceşti noi şi mult reputaţi colegi m-au făcut să renunţ la Teatrul Naţional.

Societatea Lirică Romînă, aşa ne intitulam, şi-a început activitatea la Teatrul Edison (mai tîrziu Modern), după multe amînări, cu opera *Maria de Rohan* de Donizzetti. Nici opera şi nici interpretarea nu au prezentat prea mult interes. Era şi explicabil. La Teatrul Naţional activa o operă italiană cu elemente de seamă şi cu un repertoriu nou. Pe scena Naţionalului se reprezenta pentru prima oară *Tosca* şi *Boema* de Puccini, iar trupa de dramă şi comedii juca cu mare succes opereta *Vagabonzii,* de Ziehrer. Noi apăream cu o vechitură necunoscută. Pe de o parte, preferinţele publicului pentru cîntăreţii străini, pe de alta, gospodăria Societăţii Lirice Romîne, Dumnezeu s-o ierte, ne făcea să întrevedem de la început un faliment inevitabil. La aceasta se mai adăuga lipsa de control financiar şi de orice autoritate faţă de societarii care, dacă aveau vreun concert la Bucureşti sau aiurea, dispăreau fără să ceară voie ; dacă găseau vreun angajament în altă parte plecau chiar în ajunul zilei în care urmau să cînte. Ba uneori în aceeaşi zi. Singura reprezentaţie de operă (? !), care se juca sigur, era opereta *M-selle Nitouche.*

Rîndurile cîntăreţilor Societăţii Lirice Romîne rărindu-se, deveneau imposibile reprezentaţiile de operă. A trebuit să se apeleze la cîntăreţi dinafară, mai mult sau mai puţin cunoscuţi.

Se studiase opera *Lucia de Lamermoor* şi era anunţată pentru miercuri, 8 ianuarie 1903. Cu trei zile înainte de premieră, tenorul societar găsise un angajament aiurea şi a plecat renunţînd la societariat.

La Galaţi, juca pe atunci o trupă de operă italiană, în care auzisem că se găseşte un tenor bun, cu numele de Del Coco. Maestrul Ştefănescu a expediat agenţiei teatrale de acolo o telegramă cu răspuns plătit :

„Trimiteţi imediat Del Coco Bucureşti. Cîntă miercuri Lucia."

Răspunsul a fost : *„Del Coco soseşte miercuri dimineaţa, repetiţie."*

Bucurie mare. Se comandă straifuri cu numele Del Coco, marele tenor italian, și se lipesc pe afișul *Luciei de Lamermoor.*

În dimineața reprezentației, potrivit telegramei, un italian înalt, slab, cu o căciulă mare, în surtuc de blană de oaie și niște cizme pînă peste genunchi, se plimba prin fața Teatrului Liric, unde ne mutasem, cu nădejdea să ne meargă mai bine.

La ora nouă, toți artiștii erau adunați în păr. Maestrul Ștefănescu invită pe Del Coco în foaier. Se așază la pian cu baritonul Eliade în dreapta și cu Del Coco în stînga.

În *Lucia de Lamermoor* după două pagini de muzică se știe că începe partea baritonului. La replică și cu plină voce, să se poată distinge, amîndoi cîntăreții încep să cînte, în același timp, aceeași melodie.

– Mă iertați, îi spune Eliade pe italienește, asta e partea mea.

– Vă înșelați, îi răspunde italianul.

– Nu, interveni Ștefănescu, aceasta e partea baritonului.

– Da, partea mea, zice italianul.

– Cum ați spus ?!!!

– Nu joc eu rolul baritonului ?

Tablou ! !

– Mă rog domnule, întrebă maestrul aiurit, nu ești dumneata domnul Del Coco ?

– Da, Del Coco.

– Atunci cîntați rolul tenorului.

– Cu plăcere dacă aș putea, dar nu cunosc partea tenorului, și afară de asta sînt bariton.

– Nu avem nevoie de bariton, domnule, se răsti maestrul.

– Bine, dar atunci de ce m-ați chemat ? Și scoase telegrama : „Trimiteți imediat Del Coco București. Cintă miercuri Lucia.“ Eu sînt Del Coco.

Am rîs mult, foarte mult chiar, am rîs galben, iar seara în loc de *Lucia de Lamermoor* s-a jucat *M-selle Nitouche.* Publicul, însă, a cerut banii înapoi.

Reprezentațiile Societății Lirice Romîne, în asemenea condiții, au fost un dezastru pentru noi, componenții, atît la Teatrul Edison cît și la Teatrul Liric.

Încasările serale de-abia ajungeau pentru plata orchestrei.

Dar dacă unii din societari aveau oarecare economii şi venituri suplimentare, eu nu aveam nici din unele şi nici din celelalte. Făceam nişte posturi ca de fachir. Ca să mă mai întremez, prăpădit fiind de atîtea lipsuri, m-am hotărît să apelez la cunoscutul sistem al beneficiilor. Mi-am fixat unul, primul în cariera mea, la 26 ianuarie a aceluiaşi an.

– De două ori 13, îmi spunea regretatul Liciu, ia seama! Nu se poate să nu ţi se întîmple ceva.

Îndemînarea de a vinde bilete de teatru nu am avut-o niciodată şi mai ales la vîrsta aceea. Toată nădejdea îmi era în vînzarea ce se va face la casa de bilete. Dar, deşi spectacolul era într-o duminică, nu s-a vîndut la casa de bilete decît de trei sute de lei, exact chiria sălii, care a şi fost ridicată de antreprenorul teatrului. După actul întîi, potrivit obiceiului, trebuia să plătesc orchestra. Cu ce? În zadar am încercat să-i conving pe muzicanţii din orchestră că nu mi-au venit încă banii de la biletele plasate în oraş (vorbă să fie). Obişnuiţi cu trucuri de acestea, muzicanţii au refuzat să mai cînte. Am anunţat atunci publicul că vom continua reprezentaţia operei comice *Crispin şi Cumătra* de Ricei – a doua parte a programului – cu acompaniament de pian. Rezultatul : scandal, fluieraturi la adresa muzicanţilor, pe măsură ce aceştia veneau să-şi ridice instrumentele din orchestră. A fost un vacarm înfiorător, cu tot numărul mic al spectatorilor.

Aceştia, obosiţi, s-au liniştit şi am reuşit să continuăm reprezentaţia cu acompaniament sec, de pian. Sala devenise rece şi posomorîtă, ca la o înmormîntare. Mortul eram eu.

În *Crispin şi Cumătra* este o scenă, chiar pe la început, cînd Cumătra, adică moartea, îi dă lui Crispin, adică mie, o pungă de bani. După ce o primeam începeam să cînt, cu următoarele cuvinte :

„Am bani, am bani şi sînt bogat.“

Un spectator se ridică în picioare şi-mi strigă :

– Apăi, dacă ai bani, de ce nu-ţi plăteşti orchestra ?

Publicul a aplaudat, a rîs, şi cine rîde iartă, iar eu am putut să-mi dau primul meu „beneficiu“ !

Foloasele materiale pe care le-am avut de pe urma societariatului meu în Societatea Lirică Romînă au fost nule şi pline de amărăciuni. Pentru cariera mea însă, societariatul acesta mi-a folosit mai mult decît m-aş fi aşteptat. În Societatea Lirică nu numai că am jucat primele roluri şi m-am făcut cunoscut publicului, dar în apropierea unor cîntăreţi cu şcoală şi sub conducerea maestrului Ştefănescu, am învăţat cum se poate cînta „fără voce". Succesele din cariera mea de operetă la datorez acestei învăţături.

O dată cu desfiinţarea Societăţii Lirice Romîne, de scurtă durată, m-am pomenit şi eu desfiinţat. Rămăsesem fără nici un rost. Cu foarte multă greutate am putut să mă strecor pînă la ultimul examen de Conservator, pe care nu l-am neglijat, cu toată ocupaţia mea de artist „societar" (!?). Voiam să profit cît mai mult de şcoala maestrului. Dacă la Teatru Liric jucam operetă, la Conservator preparam *Visul unei nopţi de vară,* pentru examen, şi monologul din *Avarul* pentru producţie. Cu Shakespeare şi cu Molière mi-am luat diploma de premiant întîi la Conservatorul de muzică şi declamaţie din Bucureşti.

Pe mine, această absolvire m-a întristat. Aş fi vrut să reintru la Teatrul Naţional. Cu diploma de premiant întîi, aveam dreptul. Bugetul teatrului, însă, nu-mi îngăduia.

De !? Cine m-a pus să plec de la Teatrul Naţional unde avusesem cinstea să fiu angajat încă din anul al doilea de Conservator !

. . . . . .

*

La cîteva zile după examenul meu de absolvire a Conservatorului, am văzut luminată sala Teatrului Naţional, închis de două luni. Habar n-aveam că înăuntru o trupă italienească juca piesa *Ludovic al XI-lea.* Am intrat şi am găsit o sală goală, un artist excepţional şi o reprezentaţie ce m-a înmărmurit.

Celebrul artist Ermette Novelli a crezut că se va fi auzit despre arta sa şi la Bucureşti, dacă nu printre spectatori, cel puţin printre actori.

S-a înşelat şi el şi cel care l-a sfătuit să întreprindă un turneu în Romînia.

Cu mulţi ani în urmă, romînii care călătoreau în Italia pînă la Neapole erau arheologi ; îndrăgostiţii se opreau la Veneţia, iar cîntăreţii la Milano. Puţini, chiar dintre aceştia se interesau de reprezentaţiile de dramă în limba italiană.

Revistele şi ziarele italieneşti nu prea erau citite la Bucureşti.

Insuccesul material al marelui comedian părea inevitabil. Novelli, sigur de geniul său, a lăsat la prima reprezentaţie uşile Teatrului Naţional deschise, liber să intre cine va vrea. N-au intrat mulţi. Începuseră căldurile de vară şi nu se aflase că intrarea fusese lăsată liberă. Acei însă care şi-au luat inima-n dinţi şi au intrat în teatru nu au mai ieşit decît după sfîrşitul reprezentaţiei, încîntaţi, fericiţi de ceea ce văzuseră. La a patra reprezentaţie, ultima, cu *Ludovic al XI-lea,* teatrul gemea de lume.

Prin apropierea Teatrului Naţional se afla berăria Gambrinus de sub conducerea marelui nostru dramaturg, Caragiale. Autorul *Scrisorii pierdute* a intrat şi el într-o doară în sală, în seara primei reprezentaţii a lui Novelli. Înăuntru a uitat de berărie şi de tot. La sfîrşitul spectacolului a fost văzut rezemat de unul din pilonii terasei de la intrarea fostului Teatru Naţional şi, uimit de ce văzuse, spunea cunoştinţelor : „Mai multă artă decît la italianul ăsta nu se poate vedea. Am să-mi fac o carte de vizită : Ion Luca Caragiale care a văzut pe Novelli."

Ermette Novelli era înalt, avea o figură prelungă, de o mobilitate extraordinară, traducătoare, cu o rară putere, a tuturor simţămintelor pe care marele artist voia să le transmită spectatorilor.

Vocea lui Ermette Novelli nu era prea puternică şi nici de ajuns de clară. O bronşită cronică îi reducea mult din vibraţii. Celebrul artist îşi cunoştea cusurul şi, nu numai că folosea o articulaţie perfectă, insistînd asupra consonantelor, dar, atunci cînd i se părea că vreun cuvînt important ar fi putut scăpa urechii spectatorului, Novelli îl repeta de două şi trei ori, într-un crescendo cu nuanţe foarte variate. În ce priveşte interpretarea pe care Novelli o dădea rolurilor, voi cita pe Jean Aicard, autorul

piesei *Papa Lebonnard.* Plecînd de la dictonul latinesc : „*Ars longa, vita brevis*“, Jean Aicard scrie despre interpretarea ce s-a dat la Paris lui *Lebonnard : „În scena în care personajul spune fiului său nelegitim «bastard», artistul francez se apropia mînios de acesta și îi striga ca și cum ar fi vrut să audă toată lumea : «Să taci bastardule» și se întorcea repede cu spatele lovind cu pumnul într-o masă.*“

Jean Aicard arăta în continuare că ceva mai impresionant nu văzuse la nici un actor.

După cîțiva ani a venit Novelli la Paris.

În aceeași scenă, în rolul lui Papa Lebonnard, Novelli sărea asupra fiului nelegitim, ca o izbucnire a mai multor ani de răbdare și suferință, îl apuca de umeri și, ținîndu-l bine, îi striga drept în față : „*Să taci, bastardule*“, rămînînd pe loc ca și cum ar fi vrut să-l chinuiască cît mai mult.

Jean Aicard, văzîndu-l pe Novelli cum juca această scenă, n-a spus decît atît : „*«Ars longa, vita brevis». Mai multă măiestrie n-am văzut încă la teatru.*“

Cu prilejul celor cîteva turnee făcute în țara noastră, după deficitul material din 1903, Novelli a fost răsplătit din belșug din toate punctele de vedere. I s-au făcut primiri entuziaste. Actorii romîni, în frunte cu Petre Liciu, începuseră să învețe italienește. Unii chiar au și plecat în Italia să-și continue studiile de artă dramatică. O prietenie din cele mai frumoase se făurise între actorii noștri și cei italieni.

Influența jocului lui Novelli s-a observat multă vreme la unii din artiștii Teatrului Național și le-a folosit în cariera lor.

L-am revăzut pe acest geniu de cîte ori a venit la București. Nu-l mai pot uita. Pe cît era de mare tragedian, pe atît era de mare comic. În *Doctoria soacrelor*, de pildă, producea leșinuri de rîs. Se spune că la această reprezentație i se striga în Italia : „*Basta, basta*“. Cu alte cuvinte, să-și sfîrșească jocul că mor spectatorii de rîs.

În rolul poetului Scarron, cînd acesta observă, din scaunul lui de paralitic, că soția sa, doamna de Maintenon, cochetează lîngă zidul parcului cu amantul ei, Ludovic al XIV-lea, Novelli devenea înspăimîntător. Căuta

să se ridice de pe fotoliu. Nu reuşea. Repeta mişcarea, dar zadarnic. Deodată, printr-o sforţare supraomenească, începea să se înalţe, încetul cu încetul, de parcă nu se mai sfîrşea... Părăsea scaunul şi pornea spre vinovaţi, fără ca aceştia să-l vadă... Făcea cîţiva paşi... Doamna de Maintenon îşi întorcea capul, era descoperită... În faţa acestei minuni a vindecării lui Scarron, e înnebunită de groază. Cîteva clipe şi Novelli se prăbuşeşte mut la pămînt cu toată lungimea corpului. Doamna de Maintenon îşi apucă tremurînd crucea de pe piept, se închină şi o sărută, drept mîntuire. Atît. Nici un cuvînt. Cortina cade pe acest moment sublim de artă dramatică.

Îmi amintesc de scena din drama cu titlul *Drama Nuovo* de Estebanez, în care i se aducea actorului Yorik, în timpul jocului, în loc de scrisoarea cerută de rol, o scrisoare a amantului nevestei sale. Yorik îşi dă seama numaidecît că e vorba de nevastă-sa, iar nu de aceea a contelui, al cărui rol îl juca. Este o împletitură de real cu ficţiune, a cărei reprezentare cere un mare talent şi o desăvîrşită experienţă scenică. Novelli le poseda cu prisosinţă. În faţa scrisorii, al cărei conţinut publicul îl cunoştea, Novelli rămîne un moment mut. Zadarnic suflerul îi sufla textul scrisorii rolului. Din privirea pe care Novelli o arunca în culise, se înţelegea totul. Yorik-Novelli încerca să-şi continue rolul, dar durerea de soţ îl sugruma... se îneacă... peruca rolului îi alunecă spre ceafă, lăsîndu-i să se ivească părul adevărat. Barba i se dezlipeşte de pe obraz, lăsînd să i se vadă şi mai bine expresia de ameninţare groaznică, dar reţinută de faptul că se găseşte în faţa publicului. Nu trebuie deci să-şi amestece patimile personale cu acelea ale rolului contelui. Reţinerea aceasta se transformă într-o paralizie. Gura i se strîmbă, picioarele nu-l mai ţin, iar înălţimea aceea de om începe să se reducă puţin cîte puţin, transformîndu-se într-o grămăjoară cu foarte puţină asemănare omenească.

Aceeaşi mare artă întrebuinţa Novelli şi cînd voia să exprime simţăminte producătoare de rîs. În monologul *La teatru,* aşa cum îl mima el, ai fi putut să-l vezi de sute de ori. O scenă mimată, mai completă şi care se termina în rîsetele şi aplauzele furtunoase ale publicului, era aceea din comedia *Michel Perrin,* cînd bătrînul preot îşi spune

în gînd cum o să vorbească colegului său de şcoală Fouché, devenit ministrul poliţiei. Novelli m-a făcut să-mi dau seama pînă unde poate ajunge arta dramatică şi punctul către care trebuia să năzuim. Sărăciei şi familiei mele, însă, puţin le-a păsat de năzuinţele mele, aşa că a trebuit să fac o cotitură în cariera mea, îndreptîndu-mă către operetă.

Capitolul IV

1. ACTOR DE OPERETĂ

În aceeaşi vară, 1903, s-a format la Grădina Blanduzia o companie de operetă, sub direcţia Andronescu-Mihalovici. Cum începusem să fiu cunoscut ca element de operetă, încă din stagiunea de iarnă de la Societatea Lirică, mi s-a propus şi mie să fac parte din această companie.

Opereta începuse să-şi mai revină din letargia în care se găsise pînă atunci : trupe de operetă dădeau spectacole la grădinile Mitică Georgescu, Carpaţi şi la Raşca. Condiţiunile în care se juca opereta în aceste grădini lăsau însă de dorit. Rezultatele băneşti impresionaseră pe întreprinzătorii de teatre de pe vremea aceea, care vedeau o bună afacere în reintroducerea acestui gen, însă în condiţiuni artistice mai bune, nu aşa cum se încercase pînă atunci. Şi astfel a luat fiinţă trupa de la Grădina Blanduzia.

De la început, publicul a arătat acestei companii o foarte mare încredere ; probabil ca urmare a repertoriului care îngloba, pe lîngă operete vechi, şi multe altele noi, sau poate aceasta era şi o consecinţă a elementelor artistice ce o compuneau. Făceau parte din această companie : Băjenaru, Bărcănescu, Murgeanu, Ciucurette, Carussy, eu, doamnele Margareta Dan, Virginia Miciora, Leontina Ioanid, Aura Mihăilescu, Ana Grand şi alţii. Decorurile şi costumele erau împrumutate de la Teatrul Naţional din Craiova, coriştii de la Opera Teatrului Naţional din Bucureşti, iar orchestra compusă numai din profesori de Conservator, condusă de dirijorii Neuwirth şi Bianchi.

Dintre toate elementele bărbăteşti eram cel mai tînăr. Nu prea vedeam posibilităţi de a mă ridica, cu talentul şi experienţa mea. Aveam însă o memorie excelentă şi o

putere de muncă pe care nu le avea nimeni în trupă. Aveam deci tocmai ceea ce trebuia unei companii care era la început și unui tînăr care voia să se evidențieze. Posibilitățile au apărut repede. Pe cînd cîntăreții angajați jucaseră tot repertoriul de operetă, comicii habar n-aveau de acesta. Aveam deci de lucru.

Ca să se poată schimba repede afișul cu o altă operetă, cum se cerea pe atunci, era nevoie ca cineva să învețe rolurile cu două-trei repetiții. Eu eram gata pentru așa ceva. Această energie și mai ales acest curaj de a juca roluri mari în fugă mi-au adus primul meu succes de operetă în rolul lui Florian din *Fetița dulce* de Reinhardt, marea izbîndă a acelei stagiuni.

Rolul acesta fusese distribuit mai întîi mult regretatului Murgeanu, actor excelent, foarte inteligent, bine făcut, frumos la chip. Un mare talent, ce putea deveni un mare actor. L-au pierdut tocmai frumoasele sale calități. A vrut să guste viața din plin, cu toate plăcerile ei.

Viața actorului, cred unii dintre colegi, trebuie să fie cu totul altfel decît a tuturor celorlalți oameni. Dacă de cele mai multe ori mizeria a distrus sănătatea actorului, totuși nu de puține ori și plăcerile și succesele, venite mai ales după o perioadă de mizerie, i-au fost fatale. Cine poate rezista acestora e un om fericit. Cine? Și cîți pot? Actorul își cultivă simpatiile uneori cu sacrificiul vieții. Sînt directori în S.U.A. care fixează onorariul angajatului în raport cu numărul de scrisori de dragoste pe care le-a primit. Preferă pe actorii sau actrițele singure, căci pentru bunul mers al unei întreprinderi teatrale – spun ei – actorul și actrița trebuie să fie ai tuturor și ai nimănui.

Sînt totuși unii artiști fericiți, cu moralul suficient de puternic, care nu se lasă pradă succeselor personale. Murgeanu nu a putut face aceasta și pînă la sfîrșit florile au omorît fluturașul.

Înconjurat de persoane în mijlocul cărora se simțea mai bine decît în teatru, Murgeanu devenise cheltuitor. Nu-i ajungeau niciodată banii și din pricina aceasta avea dese conflicte cu directorul. Ori de cîte ori i se refuza un avans, refuza să joace în seara aceea. Se schimba spectacolul sau juca altcineva în locul lui, după ce mai întîi se anunța publicului „... că domnul Murgeanu fiind bolnav... etc."

Asta nu-l împiedica să apară în grădină, în timpul reprezentației și să salute pe actorii de pe scenă, cu cunoscutul lui „salve, doctore", spre uimirea spectatorilor.

În ce privește neglijența sa, era proverbială. Venea la spectacol în ultimul moment. Se uita prin gaura cortinei în grădină și trimitea controlorul să cheme la el cîte un spectator, pe care îl cunoștea sau nu și pe care, cu foarte multă dibăcie, îl convingea să-i împrumute hainele, pălăria și bastonul. Bietul spectator, dacă nu primea în schimb hainele lui Murgeanu, era nevoit să stea în cabină pînă la terminarea reprezentației. Se îmbrăca de împrumut, dar îi ședea mai bine decît proprietarului hainelor. Era delicios în năzdrăvăniile lui și nu te puteai supăra pe el niciodată.

Neglijențele acestea, însă, creșteau zi cu zi și lui Murgeanu nu-i mai plăceau repetițiile. Pentru *Fetita dulce,* după o săptămînă nu învățase nici măcar primul număr de muzică. Maestrul Neuwirth – fire extrem de nervoasă – nu știa ce să mai facă cu el. Din ciocnirile lor, s-a ajuns la ideea de a i se lua rolul ca să mi se dea mie. Murgeanu, o dată măcar, nu a regretat, și cu nimic nu s-a tulburat prin aceasta prietenia dintre noi.

S-a stins la douăzeci și nouă de ani, lăsînd multe regrete și din păcate și mulți imitatori ai originalităților lui.

În trei luni am jucat la Grădina Blanduzia în operetele : *Clopotele din Corneville* de Fratii Planquette. *Mascotta* de Audran, *Pericola* de Offenbach, *Barbă Albastră* de Offenbach, *M-selle Nitouche* de Hervé. *Fetița dulce* de Reinhardt, *Contesa Pepi* de Johann Strauss, *De-aș fi rege* de Adam, *Vagabonzii* de Ziehrer, *Boccaccio* de Suppé. *Vînzătorul de păsări* de Zeller, *Sărmanul Ionathan* de Millöcker și în comedia *La vînătoare* de I. Malla. Douăsprezece operete în douăsprezece săptămîni și numai roluri principale.

Activitatea mea neobosită – uneori chiar cu succes – a atras atenția spectatorilor ce frecventau aproape în fiecare seară reprezentațiile noastre de la Blanduzia. Începuse să mi se spună : „băiat de talent", primul grad al actorului ! Eram primit cu plăcere la masa scriitorilor și a artiștilor de toate genurile, prietenii colegilor mei mai în vîrstă. Primul cerc din care am făcut și eu parte era format din Ion Brezeanu, Petre Liciu, Nae Ciucurette, George

Ranetti şi N. Ţăranul (directorii „Furnicii"), tenorii Băjenaru, Bărcănescu, prof. Pandele, Georgescu (oboistul), Marion (de la „Universul"), Iancu Drăgoiescu (prietenul din copilărie al marelui Caragiale, violonist în orchestră), Niţă Ionescu (un cizmar socialist), avocatul Mircea Petrescu, sculptorul Späthe, Nae Eliescu (regizorul), toţi luau parte aproape regulat la întîlnirile noastre în jurul unei preparaţii culinare speciale a lui Frantz viţelarul. Discuţiile despre teatru şi mai ales despre actori începeau cam după primul pahar de vin, şi mai întotdeauna cu observaţii şi glume inteligente.

Intermezzo-ul dintre discuţii îl făceau cîntăreţii Băjenaru şi Bărcănescu, întovărăşiţi de cor, adică de comeseni, dirijat de Liciu sau Georgescu oboistul. Venea apoi rîndul cupletelor din operete, cîntate de către Ciucurette şi mine. Cîntecele ţărăneşti erau specialitatea lui Niţă cizmarul, tenor în orele libere.

Eram legaţi prin cea mai strînsă prietenie. Întîlnirile noastre au fost un prilej de frăţietate. Nelipsitul Niţă socialistul ne numea „democraţi intelectuali", fiindcă în calitatea lui de cizmar a avut printre noi „des... culţi".

Ne adunam de obicei pe calea Şerban-Vodă, în singura cameră pentru consumatori a unei cîrciume cu butoaiele de vin în prăvălie, lipită de locuinţa lui Niţă. Muşteriii aduceau mîncarea cu ei. Pe proprietar îl chema Zissu. Ca şi „tata Pascale" din strada Ţăranilor, astăzi Aurel Vlaicu, Zissu ţinea să aibă un vin „sincer" şi clienţi cunoscători. „În ale bucătăriei nu mă amestec, zicea el. N-aş fi în stare să satisfac gusturile tuturor consumatorilor. Cu intelectualii mă împac foarte bine în privinţa asta", şi se uita cu jind la căpăţîna de viţel friptă.

N-au trecut mulţi ani, şi prăvălia lui Zissu, prietenul artiştilor şi al tuturor muşteriilor ce intrau cu sfertul de pîine într-o mînă şi cu brînza într-alta, a fost înlocuită cu o casă modernă. La cîţiva paşi a apărut un local frumos, tot cu numele de Zissu, probabil urmaşul, în care elitele, cu curtezanii şi curtezanele Bucureştiului, se delectau cu cupletele echivoce şi senzuale ale discurilor la modă, aruncîndu-şi unii altora priviri discrete şi promiţătoare. Dar a trebuit să piară şi al doilea local Zissu, împreună cu cei care îi dăduseră viaţă.

Multe lucruri am învăţat de la vechii mei prieteni de atunci, astăzi toţi dispăruţi, şi la care mă gîndesc cu tristeţe cînd le pronunţ numele.

Un singur lucru n-am putut să învăţ de la ei : să beau. Acest cusur m-a ţinut departe de unele cercuri de prieteni din care aş fi ţinut poate să fac parte.

. . . . . .

2. SECRETAR AL UNEI TRUPE DE OPERĂ ITALIANĂ

Curînd se sfîrşi stagiunea de la Grădina Blanduziei şi luă sfîrşit şi angajamentul meu. Piaţa Teatrului Naţional era la dispoziţia mea ca să-mi aştept fixarea debutului.

Profesorul Ştefan Sihleanu, directorul de pe atunci al Teatrului Naţional, îmi aprobase debutul cu comedia *Amphytrion* de Molière. Data nu mi se fixase încă. Şi o aprobare a lui Sihleanu era un fel de „paşte, murgule, iarbă verde". Nu puteam să trăiesc toată iarna din ce cîştigasem pe vară la Blanduzia.

Profesorul Gioni Peretz şi avocatul Massim Leng puseră la cale pentru stagiunea 1903–1904 înjghebarea unei opere italiene la Teatrul Naţional. Tineri pasionaţi de muzică, cei doi directori voiau să acopere o lipsă foarte resimţită de publicul bucureştean, deşi entuziasmul lor s-ar fi putut manifesta cu mai mult folos în direcţia sprijinirii cîntăreţilor, actorilor şi compozitorilor romîni, pe scurt a artei romîneşti. Aparţinînd însă aşa-numitei „elite", ei nu erau interesaţi într-o asemenea acţiune. De altfel, răceala cu care a fost primită iniţiativa lor dovedeşte indiferenţa masei de spectatori faţă de manifestările muzicale de import pe care încercau să le organizeze cei doi iniţiatori în dauna artiştilor din ţară, rămaşi pe drumuri ca urmare a desfiinţării operei de către organele administraţiei de stat.

Sihleanu, pătimaş meloman, susţinea ideea înfăptuirii unei stagiuni de operă, mai cu seamă de către Peretz, cu care se înrudea. Se înţelege că această oblăduire a directorului conta mult cînd era vorba de condiţiunile în care urma să se închirieze Teatrul Naţional. Se mai conta ia-

răşi şi pe abonamentele plătite cu anticipaţie cu care „s-ar fi putut angaja cîntăreţii". Aşa cel puţin gîndeau tinerii conducători.

Faţă de lipsa unui program care să cuprindă repertoriul şi numele cîntăreţilor, amatorii de operă s-au cam ţinut în rezervă. Conducerea unor nespecialişti, fără nici o legătură cu teatrul decît rubedenia cu directorul general, a oprit şi mai mult facerea abonamentelor. Primul şi singurul abonat a fost avocatul V. Berea. Cu preţul unui abonament de două fotolii, însă, nu se poate angaja o trupă de operă. Cîntăreţii nu pleacă din ţara lor fără un avans substanţial, plus cheltuielile de deplasare.

Aceasta era situaţia pe care am găsit-o eu, cînd Gioni Peretz m-a angajat ca secretar al operei... ce va să vină. Nevoia de a rezista pînă la debutul meu şi a fi mereu pe lîngă Teatrul Naţional m-a obligat să primesc.

După oarecare împrumuturi contractate la bănci, după ce au fost vîrîţi în această întreprindere tulbure mai multe persoane din elită... au început să vină cîntăreţii : primului tenor Caffeto îi lipseau complet notele de jos ; cel de al doilea tenor, Nencini, nu cîntase în viaţa lui pe scenă; basul Beltramo ar fi avut haz, dacă ar fi avut voce ; singurul cîntăreţ distins şi cu o voce de frumoasă calitate era baritonul Maggi. Primadonele, cîntăreţe mediocre şi cu figuri comune ; în schimb, contralta făcea toate paralele, sau, mai bine zi, lua toate paralele, şi cele prevăzute şi cele neprevăzute în contract, din partea unora dintre „susţinătorii" operei.

Atît de puternic era spiritul de ploconire a „elitei" noastre în faţa artei apusene, încît organizatorii acestei opere sperau într-un succes chiar cu asemenea elemente de mîna a doua.

După începerea repetiţiilor, după sosirea cîntăreţilor, creditorii şi-au deschis încă o dată buzunarele, nădăjduind că după prima reprezentaţie o să înceapă să-şi încaseze datoriile. Nădejdea asta a creditorilor a salvat întotdeauna deschiderile stagiunilor teatrale. Se păcăleau şi totuşi rămîneau incurabili.

Unul singur dintre naivii cu parale, întreprinzător de teatru, s-a vindecat printr-o logică proprie şi foarte caracteristică pentru mentalitatea celor de teapa lui. Era

antreprenorul unui restaurant. „Nu mai îmi trebuie teatru, dragă domnule, îmi zicea el, nu-i o afacere pentru mine. La restaurant cînd mi se strică brînza, carnea, murăturile, le dau la armată, dar la teatru cînd îţi cade o piesă, ce dracu mai faci cu ea ?“

Cu cîntăreţii de mai sus era de prevăzut un „fiasco“ moral şi material al operei italiene, sub conducerea lui Leng-Peretz.

În serile de spectacol, soneria de începere întîrzia regulat. Neplătiţi, cîntăreţii refuzau să intre în scenă în timp ce eu căutam în sală pe vreuna dintre persoanele cunoscute directorilor. Aceştia erau salvatorii spectacolului. Un bileţel către ei şi bieţii oameni îşi plăteau loja de 60 lei cu un împrumut de cîteva sute.

Emoţia cea mai mare am simţit-o cînd m-am prezentat cu un asemenea bileţel în lojă la Take Ionescu. Acesta a făcut însă haz cînd i-am spus că artiştii nu voiau cu nici un chip să cînte şi că răcnesc pe diferite voci : „*Non si paga, non si canta ! non si paga, non si canta !*“ [1] „Ce să vă fac eu, mi-a răspuns, dacă n-aţi adus artiste frumoase !“

Încetul cu încetul cei doi directori şi-au rărit vizitele prin cancelarie, pînă ce au dispărut de tot. N-a trecut mult şi nu l-am mai văzut nici pe contabilul Isvoranu, omul căruia îi sînt datór multe dintre cunoştinţele mele contabiliceşti.

După retragerea celor trei persoane, responsabile direct de administraţia operei, toată conducerea rămăsese în mîinile lui nea Nae Eliescu, regizorul, şi în ale mele, secretarul devenit contabil şi director general al operei ! În această triplă calitate eu trebuiam să fac plăţile. În fiecare dimineaţă mă prezentam acasă la Virgil Arion să-mi facă rost de bani, „că mă omoară italienii !“ Virgil Arion ţinea ca Gioni, cumnatu-său, să iasă cu faţa curată din încurcătura în care intrase. Cînd nu putea să mă ajute, mă trimitea la fratele său Scarlat. Acolo trebuia să iau şi cîte un *cîntăreţ*, ca să-l *încînte*. Se lăsa greu de tot boierul.

---

[1] Nu se plăteşte, nu se cîntă ! (în l. italiană).

Nenea Nae, însă, găsise un mijloc excelent ca să amîne plata corului şi a orchestrei. Avea la el întotdeauna o coală de hîrtie, împăturită, pe care o arăta mereu celor care veneau după bani, spunînd :

– Opera are de încasat o subvenţie mare. Uite ordonanţa ! În două zile luăm banii.

Treceau două, alte două şi apoi nouă şi degeaba... Noroc că stagiunea s-a închis înainte de vreme, cu consimţămîntul trupei. Doar aşa s-a putut termina onorabil o afacere mai nefericită chiar decît beneficiul meu din stagiunea precedentă. Şi într-o asemenea afacere a trebuit să servesc ca secretar, în aşteptarea debutului, care... nu mi s-a dat.

M-am resemnat şi am primit angajamentul fostului meu director din vara precedentă, care voia să încerce în 1903–1904 o stagiune de operetă la Teatrul Liric. Nici de data aceasta n-am fost mai norocos. După o lună, trupa de operete şi-a încheiat activitatea, ca toate încercările pe timp de iarnă la Bucureşti, cînd nici Teatrul Naţional nu putea să se menţină în chip strălucit. Înfiinţarea unei trupe de teatru particular era o curată nebunie. Începusem deci să bat străzile sau să mă încălzesc în cafeneaua „Macedonia“. Foamea îmi ciocănea la uşă. Mi-am zis : aprobarea debutului meu la Teatrul Naţional trebuia considerată ca neexistentă. Or, provincia are şi ea nevoie de teatru. De ce n-aş pleca în provincie ?

3. ZILE GRELE ÎMPREUNĂ CU LEONARD

În toamna anului 1903, Compania de operetă Al. P. Marinescu făcuse o strălucită serie de reprezentaţii la Iaşi. Mult regretatul bariton Nicu Poenaru găsise cu cale să urmeze acestei trupe, cu un repertoriu aproape identic. Se înţelege de la sine că ideea i-a fost funestă, mai cu seamă că Teatrul Naţional din localitate era în plină stagiune. Ca să-şi întărească puţin forţele, creatorul lui Pipo din *Mascotta* şi al lui Adam din *Vînzătorul de păsări* s-a gîndit la mine. Îşi pusese toată nădejdea – slabă nădejde – că va putea evita dezastrul ce-l întrezărea. Venind de la Bucureşti cu un repertoriu pe care mi-l făcusem la Grădina

Blanduzia, aş fi putut juca cîteva reprezentaţii. Da ! Dacă ar fi venit publicul ! Dar publîcul ieşean nici nu voia să audă de noi. Un bilet, unul măcar, nu se vindea, ori de cîte ori se anunţa vreun spectacol al Companiei N. Poenaru. Era exclus să jucăm. Şedeam ori repetam. Timp de o lună n-am făcut decît atît !

De altfel, aceste lucruri se petrecuseră şi înainte de sosirea mea la Iaşi. Aducerea mea n-a putut îndrepta cu nimic siuaţia. Mizeria actorilor era unică şi de nedescris.

Sosisem la Iaşi într-o dimineaţă de februarie, pe un ger cum era pe vremuri în această lună. M-am dus, se înţelege, direct la hotel, Hotelul Rusia, ca să mă prezint noului meu director, Poenaru. Portarul mi-a spus că la 8 dimineaţa c greu să-i vorbesc, fiindcă doarme. M-am gîndit la cine pot să mă adăpostesc, pînă să se deştepte directorul ? Ştiam că în trupă era şi Leonard.

*

Copilărisem cu ncuitatul meu prieten cîţiva ani în aceeaşi curte la Buzău, de unde, apoi, se mutase cu familia la Bucureşti.

În toamna anului 1900, cînd am venit să urmez Conservatorul, ne-am regăsit în capitală chiar acasă la el. Locuia în strada Dinicu Golescu, singur cu tată-său. Îi murise şi mama vitregă, sub a cărei îngrijire fusese aproape de la naştere.

Mi s-a părut atunci enorm de schimbat. Crescuse cam înalt pentru vîrsta pe care o avea şi pentru timpul de cînd nu ne mai văzusem. Perii adolescenţei începuseră să-i împodobească obrajii, dîndu-i un aer de seminarist. Era interi în Institutul Ottescu, a cărui uniformă o purta deşi era în vacanţă. Dispăruseră însă din toată înfăţişarea sa ordinea şi îngrijirea ce mă obişnuisem să văd la el. Cu o şapcă uzată pe vîrful capului, încheiat la tunică numai la doi nasturi răzleţi, fiindcă ceilalţi lipseau, în pantaloni oarecum scurţi din pricina genunchilor foarte pronunţaţi, cu tocurile ghetelor roase, am văzut numaidecît ce mult îi lipsea îngrijirea unei mame. Libertatea ce o căpătase brusc, datorită acestei nenorociri, şi într-un oraş mare, distrusese în el toată naivitatea copilăriei.

Știa prea multe. Viața și mediul îl învățaseră lucruri nu tocmai potrivite pentru viața lui. Scria și primea „bilețele de dragoste“ de la fete, nu toate inocente.

Ocupațiile astea îi luau multă vreme, pentru că era nevoit să străbată pe jos capitala în lung și în lat, ca să facă vizite familiilor celor îndrăgostite de el. Nu mai avea cînd să se ocupe și de singurul lui costum de haine – uniforma.

Chipul lui cu ochii aceia luminoși, mari și frumoși, îi era însă de ajuns pentru ca să provoace palpitații și să îmbujoreze obrajii fetițelor cărora le făcea curte.

Din ziua aceea am reînnodat prietenia noastră și ne întîlneam din cînd în cînd în Cișmigiu. Așezați pe o bancă făceam haz de mutra celor care treceau prin fața noastră. Îi plăceau grozav observațiile mele, dar mai cu seamă amintirile nebuniilor din copilăria noastră.

Așa, bunăoară, nu putea să uite cum am vrut să plutesc pe una din roțile unui mosor mare pe care fusese înfășurat un cablu pentru macazurile gării. Îl așezasem deasupra unei gropi pline cu apă, din curte, m-am suit pe el și m-am scufundat pînă la brîu. Mama m-a gonit toată strada așa plin de noroi cum eram, în vreme ce Leonard se prăpădea de rîs. Își aducea aminte de scena cînd i-am trîntit un zmeu mare, boieresc, al unchiului lui cu un alt zmeu cu speteze de trestie, spre satisfacția copiilor ce priveau cu interes lupta ce se încinsese între cele două forțe neegale. Stăteam așa cîte două-trei ore și ne depănam amintirile.

Pe cînd eu urmam Conservatorul, Leonard își continua liceul. La institut îl vedea zilnic pe Tony Bulandra. Mă întreba dacă ar putea să urmeze și el ca Tony liceul și Conservatorul în același timp. După reînvierea prieteniei noastre, ideea aceasta nu-i mai dădea pace. Se pregătea mereu și stăruitor, învățînd la perfecție poezii, monoloage și scene întregi din piese. De multe ori i-am dat replica în scena dintre Despot Vodă și Ciubăr.

Îi plăcea drama, dar îi plăcea tot atît de mult și muzica. Cînta frumos. Era unul din cei mai buni elevi ai maestrului Take Popescu, fost tenor, care cîntase pe vremuri la „Scala“ din Milano. Acesta îl povățuia să urmeze

canto. În orchestra institutului, Leonard cînta la vioară, dovedind talent în această îndeletnicire.

Cine l-a auzit cîntînd în momentele lui de bună dispoziţie putea să-şi dea seama de ascuţitul său simţ muzical.

Nu s-a hotărît însă să urmeze nici unul din cursurile ce i se indicau de către specialişti.

În 1903 o altă nenorocire îl sileşte să părăsească institutul, nemaifiind cine să-i poarte de grijă şi să-i asigure întreţinerea. A fost clipa decisivă care l-a împins spre strălucita sa carieră. Singur, neavînd nici o rudă de sînge care să ia asupră-şi plata internatului, Leonard a venit la mine demoralizat şi m-a pus la curent cu planul lui. Voia să fugă din Bucureşti şi să intre în trupa lui Nicu Poenaru, care în acel moment se găsea la Focşani.

Mi-a fost foarte greu să-i dau un sfat. Eu însumi terminasem Conservatorul şi n-aveam nici un angajament, decît acela de „bun la toate", fără salariu, la opera Peretz-Lenş.

*

Pe Poenaru îl cunoştea din vara precedentă de la Botoşani, unde Leonard îşi petrecuse ultima vacanţă şcolară la unchiul său după mama vitregă.

În timpul celor cîteva reprezentaţii pe care trupa admirabilului artist Poenaru le jucase în acest oraş, făcuse chiar o audiţie şi plăcuse mult directorului. Luînd hotărîrea să plece la Focşani, era deci sigur că va fi angajat, ceea ce de altfel s-a şi întîmplat. Era puterea vocaţiei, care îl îndemna să apuce pe drumul cel drept.

Deşi intra pentru prima oară într-o companie de teatru, nu era străin complet de senzaţiile plăcute ce le simte cineva luînd contact ca actor cu scena şi cu publicul. În iarna aceluiaşi an jucase la Teatrul Modern (Edison) într-o comedie muzicală de A. de Herz cu muzica de Nona Ottescu. Avusese chiar succes într-un rol de beţiv. Toţi cei care l-au văzut în seara acestei reprezentaţii l-au felicitat, recunoscînd în el un temperament de artist. Nimeni însă n-ar fi îndrăznit să prevadă că tînărul interpret cu nasul roşu, cu faţa încărcată de farduri, împleticit la vorbă ca orice om băut, va ajunge creatorul celor mai frumoase roluri de tenor în toate operetele reprezen-

tate la noi. M-a întrebat cineva : „E adevărat că Leonard a fost corist în trupa lui Poenaru ?“

N-am putut să-i răspund nici da nici nu. Am căutat, însă, să-i explic felul în care erau alcătuite trupele de operetă.

Aceste companii, de cele mai multe ori sporadice, nu aveau şi nici nu puteau să aibă un corp special de coriști. Persoanele care cîntau în cor jucau în acelaşi act şi roluri importante. Nu toţi artiştii erau obligaţi să cînte în cor, toţi coriştii însă erau în stare să joace roluri atunci cînd interesele companiei o cereau. Profesia de actor nu se învaţă chiar-chiar pe băncile şcolii. Maestrul Nottara a cîntat în cor, Cerkasov, marele artist sovietic de cinematograf, a fost figurant, Novelli a fost peruchier de teatru etc. Leonard tot în teatru a învăţat meseria. La Iaşi pe atunci el nu era decît un corist care juca şi roluri. Aceasta era situaţia lui cînd l-am regăsit în camera ultimă de pe coridorul Hotelului Rusia. Era camera bărbaţilor necăsătoriţi. Mă întîlneam cu prietenul meu drag din copilărie pe acelaşi drum. Am intrat cu emoţie. Deabia l-am recunoscut. Avea o faţă trasă, capul îi era acoperit de un păr mare nepieptănat. Dormea în acelaşi pat cu actorul Gheorghiu-Klampas, al cărui obraz era acoperit de o eczemă. De cealaltă parte a odăii, într-un alt pat, dormea un alt excelent cîntăreţ de astăzi, prietenul Niculescu-Basu. corist pe atunci ; iar pe nişte scaune, aproape de sobă, în care nu se făcuse foc de multă vreme, dormea alt corist, Danielache, devenit mai tîrziu întreprinzător de spectacole şi singurul care în vremea aceea mai primea din cînd în cînd cîte un ajutor bănesc din partea familiei.

La apariţia mea în camera acestora, de voie de nevoie, toţi au trebuit să se deştepte. Leonard a făcut prezentările de rigoare. Cum nu era vorba de o vizită de cîteva minute, noii mei colegi erau nevoiţi să se îmbrace în faţa mea. Se ştie că între actori nu există jenă, mai ales între cei de vîrstă apropiată, totuşi am observat că noile mele cunoştinţe pregetau cu îmbrăcatul. Nu pricepeam de ce şi nici nu voiam să pricep. Nu aveam unde să mă duc. Cu greu, operaţia începu. Şi cum cei patru colegi ocupau cele patru puncte cardinale, n-aveam înco-

tro să; întorc capul, căci tot aş fi văzut ceea ce ei ar fi dorit să-mi ascundă.

Nu mai aveau nici măcar ciorapi sau obiele, ci nişte cîrpe de o formă şi de o culoare nedefinită. Unul lua cîrpa celuilalt, toate erau la fel.

– Cum vă merge ? întrebai eu îngrijorat.

– Uită-te şi ai să ne înţelegi, îmi răspunse Leonard.

Palton n-aveau nici unul din ei, iar Leonard umbla cu picioarele în galoşi, fără ghete. Picasem în cel mai groaznic dezastru pe care cred că l-a avut de întîmpinat vreodată o trupă de teatru.

Profund impresionat de cele văzute, m-am prezentat directorului cu care am hotărît să începem repetiţiile la *Fetiţa dulce,* operetă ce Compania Marinescu o jucase la Iaşi de vreo douăzeci de ori, numai cu o lună înaintea sosirii Companiei Poenaru.

Maestru de orchestră îl aveam pe Oboini. Orchestră, însă, nu exista, şi nici pian. Amîndoi, Oboini şi cu mine, învăţam pe artişti muzica operetei cîntînd sau fluierînd din gură. Din cînd în cînd ne mai dădea ajutor şi un violonist. El era toată orchestra trupei. Nu putea cînta alături de alţii. Pe lîngă că nu vedea cu un ochi, era şi stîngaci. Unicul violonist stîngaci din lume ! Cînd cînta în orchestră lovea peste mînă pe cel de lîngă el.

După multe repetiţii de felul acesta, am reuşit în sfîrşit să jucăm o singură dată *Fetiţa dulce* de Reinhardt şi de două ori *Floarea de ceai* de Lecocq. Din veniturile derizorii ale acestor trei reprezentaţii a fost imposibil să ni se plătească lefurile. În schimb, nici noi nu plăteam nimănui. Antreprenorul hotelului nu ne putea da afară din hotel, fiindcă era şi antreprenorul Circului Sidoli, în care jucam, sau mai bine zis repetam, presupunînd că vom rămîne acolo mult timp. Tot nădăjduia că o să se îndrepte lucrurile. Iluzii ! De mîncat, mîncam la doamna Delaunay, antreprenoare a restaurantului hotelului, care din pricina neplăţii noastre nu mai avea cu ce să ne cumpere pîine. Cu măcelarii se mai putea înţelege ; cu brutarii însă a fost imposibil, aşa că ne servea mîncare fără pîine. Nimeni dintre noi însă n-o refuza.

Astfel am reuşit să ne strecurăm pînă la „purim", cunoscuta sărbătoare a evreilor, cînd aceştia obişnuiesc să

se travestească şi să dea baluri mascate. Nenea Iancu Rahoveanu, proprietarul garderobei trupei, şi-a închiriat costumele, realizînd o sumă frumuşică. Cu ajutorul acestei sume, după o înţelegere în prealabil între Poenaru, antreprenorul hotelului, doamna Delaunay şi nenea Iancu, reuşim să plecăm la Focşani. Acolo, Poenaru n-avea datorii, dar n-avea nici credit, deoarece din Focşani plecase cu trei luni mai înainte şi se întorcea acuma cu un repertoriu jucat – în afară de *Fetiţa dulce* – şi cu personalul artistic diminuat. Mulţi din artiştii neplătiţi îl părăsiseră.

La Focşani, urma să jucăm la Teatrul Lupescu, clădit de neuitatul actor cu acelaşi nume. Dar ce teatru? Intrarea în sală se făcea coborînd de două ori mai multe treptc decît la Teatrul din Sărindar. Cabinele erau sub scenă. Actorii se deghizau la lumina unor lumînări înfipte în aşa-zise sfeşnice, făcute din noroi lăsat să se usuce, după ce mai întîi cineva înfipsese în el degetul arătător, ca să facă loc de pus lumînarea.

N-aveam decît cîteva peruci. Pentru rolurile de bătrîn ne năclăiam părul cu grimon alb şi apoi ni-l scoteam din păr cu untură, pe care ne-o dădea în ascuns bucătarul unui restaurant.

Dar partea gravă a fost că şi la Focşani timp de o lună n-am putut să jucăm decît o singură dată *Fetiţa dulce* şi o dată *Pericola*. Mizeria atinsese culmea. Fiecare dintre noi avea dreptul să mănînce la o masă un ficat prăjit de zece bani şi de cinci parale pîine. Cu cinci lei, pe care Poenaru îi împrumuta zilnic de la oricine îi ieşea înainte, îşi hrănea trupa o zi. Intrasem însă în primăvara cea dătătoare de nădejdi. Mi-am vîndut paltonul şi am plecat la Bucureşti.

Capitolul V

1. VARA 1904. — PARCUL OTETELEŞANU

În timpul celor două-trei luni cînd mă zbăteam la Iaşi şi la Focşani în neînchipuite mizerii, la Bucureşti se puneau bazele unei companii serioase de operetă, companie care, douăzeci de ani, a creat reputaţia şi a făcut viaţa mai omenească multora dintre alcătuitorii ei, asociaţi şi angajaţi.

Cu toate preferinţele publicului şi cu toate bunele condiţii în care se putea reprezenta, opereta tot nu-şi fixase un „domiciliu“ unde s-o găsească cineva, dacă dorea să o vadă.

Îmbrăţişată din cînd în cînd de Teatrul Naţional, era repede dată la o parte, apărînd sfioasă în cîte o reprezentaţie de beneficiu la sfîrşitul stagiunilor.

Lîncezind şi gata să dispară, opereta se refugiază la Craiova cam pe la 1890. Aci, cu cîntăreţii aduşi din Bucureşti şi cu minunaţii comici Tănăsescu, Creţu, Anestin, N. Popescu, Nanu, avînd în frunte pe Nicu Poenaru, încep să se organizeze memorabile stagiuni de operetă, ale căror reprezentaţii, cum au fost cele cu *Vînzătorul de păsări, Pericola, Sărmanul Ionathan, Mikado* şi *Ali Baba,* au atins un punct culminant în ce priveşte interpretarea şi montarea.

Dar probabil că, după un timp, şi la Craiova începuse să se şoptească cîte ceva despre „scopul cultural al teatrelor naţionale“ şi, astfel, biata operetă a fost forţată să se retragă în dulapurile bibliotecilor, aşa cum făcuse şi la Bucureşti.

Faptul acesta a dat prilej ca, paralel cu reprezentaţiile sporadice de operetă ale teatrelor oficiale, să se alcătuiască

trupe particulare, continuînd să dea în oraşele de provincie spectacolele muzicale de succes, întrerupte fără motiv serios la Bucureşti şi Craiova.

De pe la 1895, opereta începe să fie plimbată în lungul şi latul ţării, în special de Compania Al. Marinescu, despre a cărui frumoasă reputaţie am mai vorbit. În 1907, aceasta îşi încetează însă activitatea prin căsătoria Norei Marinescu.

Ultima mare izbîndă a operetei, pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti, a fost în 1903 cu *Vagabonzii* de Ziehrer.

Licăriri de acest fel s-au mai văzut vara, în grădinile Mitică Georgescu – pe strada Cîmpineanu, vecină cu Teatrul Naţional (în 1900–1901) ; Triumf, devenit apoi Carpaţi (1902) ; Raşca (1902) ; Blanduzia (1903).

O dată cu primele ploi ale lui septembrie – dacă stagiunea rezista pînă atunci – trupa de operetă se desfăcea, pentru ca fiecare actor să-şi reia locul în teatrul din care plecase la sfîrşitul iernii. Şi astfel, opereta ajunsese să nu-şi mai găsească nici local, nici interpreţi. Condamnarea ei definitivă la moarte era hotărîtă ! Îi trebuia un om energic, priceput, cu garanţii morale şi materiale, care s-o salveze.

Spre norocul ei, dar mai ales spre norocul atîtor artişti tineri, omul care trebuia a apărut în persoana lui Constantin Grigoriu, salvatorul şi, cu drept cuvînt, întemeietorul adevăratei operete romîneşti. Pînă la el, Bucureştiul nu avusese o trupă de operetă permanentă.

*

Tenor de operă şi operetă, profesor de muzică, autorul comediei de mare succes de pe vremuri, *Don vagmistru,* Grigoriu avea, pe lîngă însuşirile necesare unui conducător de teatru, şi spirit excelent de administrator.

Potrivit zicătorii : „Lac să fie, că broaşte-s destule“ – adică artişti cîntăreţi – cel dintîi lucru pe care l-a făcut Grigoriu a fost închirierea Parcului Oteteleşanu. A căutat într-adins o grădină în adevăratul înţeles al cuvîntului, în care şi publicul şi actorii să se simtă bine. Numai Parcul Oteteleşanu, bogat în copaci mari şi stufoşi, cu peluze

îmbrăcate în flori, cum era pe atunci, putea să-l satisfacă.

Dar tocmai această închiriere a făcut pe mulţi să consi-dere întreprinderea plănuită de Grigoriu, ca născută moartă.

Parcul Oteteleşanu, înconjurat de ziduri ce împiedicau privirile spectatorilor, era necunoscut. Servise doar la rare chermese, date de către protipendada bucureşteană.

Numai cu un an înainte de înfiinţarea Companiei Grigoriu, această superbă grădină începuse să fie închiriată pentru teatru. După o lună de viaţă s-a şi închis. Fusese compromisă de un fals cîntăreţ, care s-a dat drept celebrul şansonetist Paul Dalmed, provocînd un mare scandal. Un alt scandal i-a urmat imediat acestuia cu opera *Traviata* de Verdi, reprezentaţie rămasă de pomină. Din distribuţie făceau parte Niculescu-Buzău şi Nicu Corfescu, cunoscutul bariton, devenit tenor, care cînta pentru toţi artiştii de pe scenă. Nici unul dintre solişti nu-şi cunoştea partea muzicală.

Se mai spunea că plantaţia parcului era periculoasă sănătăţii. Răutăcioşii spuneau că o dată cu biletul de intrare în parc e bine ca spectatorul să-şi ia şi un bilet de băi la Tekirghiol. Reumatismul cică este sigur... Se mai spunea că este atîta igrasie şi frig în parc, încît antreprenorul restaurantului Tomek (pe locul unde se află astăzi Teatrul de Estradă) nu cumpăra vara gheaţă. Lega sticlele de vin cu sfoară, le lăsa jos în parc şi după un minut le ridica îngheţate.

Grigoriu făcea haz de glumele răutăcioşilor, şi încă din februarie 1904 avea în buzunar contractul cu parcul şi cu aproape toţi viitorii săi angajaţi aleşi cu priceperea omului de meserie.

Prima stagiune s-a deschis la data de 26 iunie (de două ori 13 ! spuneau superstiţioşii) a aceluiaşi an cu *Prinţesa de Canari* de Lecocq. Din distribuţie făceau parte : Băjenaru, Ciucurette, Niculescu-Buzău, Carussy, eu, doamnele Mavrodi, Ioanid, Ana Grand etc. Opereta fusese bine pusă la punct şi frumos montată cu decoruri şi costume de epocă.

A avut, cu toate acestea, o cădere de plîns. N-a plăcut. Nu mai era în spiritul vremii.

Fantezia autorilor depăşeà anumite limite, iar şarja la care erau obligaţi interpreţii a indispus publicul. Textul, plin

de vorbe seci şi intraductibile a avut nevoie de adaptări, şi astfel s-a ajuns la versuri ca acestea :

„Eu sînt generalul Bombardos !
Du-te la dracu de scîrbos !
Eu sînt generalul Pataquès !
Vedea-te-aş sus pe meterez !"

După două reprezentaţii, *Prinţesa de Canari* a fost scoasă de pe afiş pentru totdeauna.

Chiar cu cinci decenii în urmă, publicul bucureştean nu era uşor de mulţumit.

A doua operetă din aceeaşi stagiune a fost *Vînt de primăvară,* cu muzica de Joseph Strauss (nu de Johann Strauss. cum a fost afişată acum cîtva timp de către compania de la Teatrul Alhambra). Scrisă după moda vieneză de pe atunci, cu personaje din viaţa de toate zilele, cu melodii uşor de prins, cu dansuri vioaie, *Vînt de primăvară* a fost marele succes care a pus o temelie solidă Companiei Grigoriu.

Carussy a fost excelent într-un ramolit prefăcut ; Leontina Ioanid, vioaie pe atunci, nu s-a lăsat nici ea mai prejos. Partea principală de cîntat era încredinţată lui Bărcănescu şi doamnei Margareta Dan. Niculescu-Buzău a făcut ani de zile să se rîdă de deliciosul lui *Ce mi-ai dat, madam ?* ; eu aveam douăzeci şi doi de ani şi mi-aşi fi scos şi ochii să-i zvîrl în public, dacă mi s-ar fi cerut, numai să fi avut succes. Dar chiar de atît... n-am avut nevoie.

Iar dacă *Vînt de primăvară* ar fi căzut, trupa era pregătită cu alte operete, gata să fie reprezentate. Energia şi activitatea neobosită a directorului se imprimase uşor, fără nici o protestare, şi angajaţilor. Repetiţiile începeau de la 8 dimineaţa şi ţineau pînă la 1, ca să reînceapă la 3 după-amiază. Grigoriu era primul şi pleca ultimul. De pe scaunul din stînga scenei supraveghea mersul repetiţiilor ; iar seara, la Bucureşti şi în provincie, îşi avea în permanenţă locul său printre primele bănci, impunînd trupei atenţie. disciplină şi bună conduită.

Grigoriu a fost pasionat de teatru şi de aceea l-a slujit cu sacrificiul odihnei şi al sănătăţii lui. Ca să nu fie influenţat în obiectivitatea de care avea nevoie, el n-a jucat

decît o singură dată în compania sa, în opereta *Voievodul ţiganilor* de Johann Strauss. Este unicul caz, pentru un director îndrăgostit de meserie. A preferat să-şi închine ultimii ani unei conduceri rodnice, fericit de succesele companiei, de a cărei formaţie era mîndru şi cu care se identificase.

Nimeni nu întreba : cînd începe opereta sau cînd vine opereta ? Se spunea : cînd începe Grigoriu, sau cînd vine Grigoriu ? Se ştia că este vorba de operetă. Datorită conducerii, pricepută şi energică a directorului ei, activitatea Companiei Grigoriu a lăsat una din cele mai frumoase pagini în istoria mişcării teatrale de la noi. A fost prima companie care şi-a format un public, aşa încît să poată juca seară de seară, chiar şi iarna, în Bucureşti, în timpul stagiunii Teatrului Naţional. Iar dacă recunoaştem interdependenţa între teatre, meritul lui Grigoriu nu se reduce numai la succesul operetei. Mărind în mod nemaiîntîlnit pînă la el numărul spectatorilor de fiecare seară, a servit prin aceasta toate genurile dramatice.

. . . . . .

*

În luna septembrie a aceluiaşi an, 1904, a trebuit totuşi întrerupt acest frumos început. Pe de o parte interesele lui Grigoriu care îl reţineau la Bucureşti, pe de altă parte rîvna lui Bărcănescu şi a lui Niculescu-Buzău de a-şi alcătui o trupă din elementele şi piesele ce avuseseră succes la Otetelesanu au făcut ca din toamnă, actorii de la parc să se împrăştie prin diferite combinaţiuni. L-am preferat pe Alecu Bărcănescu. Mi-a fost întotdeauna simpatic. Am plecat în turneu cu el şi cu asociatul său Niculescu-Buzău, excelent coleg. Repertoriul trupei era compus din : *Vînt de primăvară, Curse, grătare* de Lehar şi *Traviata,* cu marea cîntăreaţă Mara D'Asti. Această fericită combinaţie de operetă şi operă prezenta pentru public un interes deosebit, aşa că succesul moral şi cel material a fost neaşteptat de frumos. Nimic n-ar fi trebuit să tulbure acest mare şi productiv turneu, dacă...

În Compania Bărcănescu – Niculescu-Buzău, fiecare dintre bărbaţi îşi avea cîte o tovarăşă, mai mult sau mai puţin legitimă. Din nenorocire, aceste aşa-zise neveste făceau

parte dintre coristele companiei. Or, coristele ca și artistele mediocre și uneori chiar și cele cu talent sînt o mare nenorocire pentru o companie de teatru dacă sînt și „directorese". Cele două, în speță, își făcuseră partizane cu care luptau una împotriva celeilalte. Din a doua lună, din cele patru cîte fuseseră cu totul, au și început scandalurile. Unele scandaluri aveau haz, altele produceau pagubă, iar altele dezonorau „branșa", cum ar zice prietenul Hociung. Rivalele începeau prin a face curte sau a acorda mici atențiuni bărbatului celeilalte. Rîsul nostru, însă, le aprindea și mai rău. Și atunci ele recurgeau la tăiatul rochiilor în ascuns, cu ajutorul partizanelor, iar după ce aruncau cu piper pe scenă cînd primadona trebuia să cînte, treceau la... murdăritul rochiilor... cu păcură.

Personal, cu directorii mei eram bun prieten. Pe Alecu Bărcănescu l-am cunoscut în stagiunea de la Blanduzia ; era simpatic fără margini. Pentru Nae Buzău aveam o admirație deosebită. Îl cunoscusem la Societatea Lirică Română. Din experiența lui teatrală se puteau învăța multe lucruri folositoare meseriei de actor. Hazul lui Buzău a fost totdeauna de invidiat. Adevărurile și observațiile lui în ce privește profesia noastră uimesc. Fără să fi petrecut multă vreme prin școli, știe să judece evenimentele ca un om înțelept. Expresiile lui sînt uneori defectuoase ca formă, dar în fondul lor te conving și îți fac plăcere, chiar cînd nu ești de acord cu el. Lucru care se întîmplă foarte rar.

Părerile lui sînt statornice. Nu și le schimbă pentru nimic în lume. Și s-a văzut că are dreptate întotdeauna. A fost imitat de mulți colegi, el însă n-a imitat pe nimeni. Dacă ar fi împrumutat de ici de colo, cum facem mulți dintre noi, și-ar fi stricat farmecul originalității. A fost conservator în îmbrăcăminte, în deghizament, în tot. Așa îmbrăcat cum vine de acasă, tot așa apare și pe scenă. Pe obraz nici o grimă. Rar cîte o linie trasă în sus la colțul buzelor. Știa că liniile astea făceau figura mai veselă. În ce privește perucile, nici nu vrea să audă de ele. Dar deși a ținut întotdeauna să fie „el", să se servească în rolurile lui numai de material propriu, a avut mare respect pentru înaintașii săi.

Fusese băiat de prăvălie. Tam-nisam s-a pomenit într-o zi lovit de către patroană cu un satîr peste cotul mîinii stîngi... Cît p-aci să rămînă cu braţul anchilozat. A plecat şi a intrat la un cizmar în Bucureşti. Din pricina unui cîine la care ţinea şi în căutarea căruia plecase de două zile, cînd s-a reîntors, cizmarul l-a dat afară. Şi-a căutat adăpost într-o trupă de teatru, al cărei magnet îl atrăgea. A fost primit „bun la toate" devenind repede corist, actor, director de teatru la Bucureşti şi în provincie, angajat la Teatrul Naţional, apoi în Compania Grigoriu şi apoi în strălucitul ansamblu al Companiei Davila. La optzeci de ani îşi găseşte şi azi încă o bună întrebuinţare.

Experienţa pe care a cîştigat-o l-a dus la convingerea că nu oricine e făcut pentru cariera de actor.

„Pentru meseria de actor, zicea el, îţi trebuie ceva ce nu poate să aibă fietecine." Şi Buzău a avut într-adevăr acel „ceva". Hazul pildelor, de pe cînd mi-a fost director, i-a rămas acelaşi. Aş fi vrut să nu-l părăsesc, să merg cu el mai departe în turneu cu Bărcănescu-Buzău, dar am primit următoarea telegramă :

„Vino Bucureşti. Eşti angajat la Teatrul Naţional. Davila".

Autorul lui *Vlaicu-Vodă* fusese numit director general al teatrelor. Mă cunoştea încă din stagiunea 1901–1902. Făcusem parte din prima distribuţie a piesei sale. A doua zi după primirea telegramei, am plecat de la Bacău şi m-am prezentat la el acasă, de unde ne-am dus împreună la Teatrul Naţional să ne luăm posturile în primire : el, ca director, şi eu, ca primul actor angajat de el.

2. DIN NOU LA TEATRUL NAŢIONAL

Cu doi ani înainte, Davila îmi spusese că primul lucru pe care îl va face ca director general al teatrelor va fi angajarea mea. Nu cunosc o făgăduială care să se fi înfăptuit întocmai ca aceea a lui Davila, faţă de mine. Înainte chiar să pună piciorul în biroul directorului, primul său gînd a fost să mă angajeze. Cuvîntul i-a fost cuvînt. Dar, cu toată simpatia ce-mi arăta, a ţinut ca angajarea mea să se facă după toate formele, adică „cu debut".

Treisprezece zile după numirea sa ca director, am debutat cu Lăcustă-Vodă din *Sînziana şi Pepelea* de Vasile Alecsandri.

Acest admirabil sistem l-a întrebuinţat cu toţi artiştii noi, aduşi de el la Teatrul Naţional. „Debutul" cerut pentru a intra într-un teatru e un examen în faţa publicului şi e de mare folos pentru „debutant". Îşi creează o situaţie merituoasă printre ceilalţi pensionari mai vechi şi risipeşte îndoiala pe care directorul ar avea-o faţă de el. Orice actor ar trebui să fie obligat să debuteze cu două-trei piese şi numai după aceea să fie angajat.

Data de 13 februarie a debutului meu mă îngrijora mult. Timpul pentru repetiţii era foarte scurt, dar nu l-am făcut de rîs pe protectorul meu.

Aveam oarecare asemănare fizică cu Ştefan Iulian, mult regretatul comic de pe vremuri al Teatrului Naţional. Acest lucru a atras atenţia publicului în mod favorabil asupra mea. Cu prilejul debutului mi s-a făcut într-una din critici chiar următorul catren :

„El joacă pe Lăcustă-Vodă
Ca răposatul Iulian.
E sigur, dar, că şi reţeta
Să fie Maxim... ilian."

Păşisem bine, dar aveam multe lipsuri. S-a observat, şi am recunoscut aceasta chiar de la al doilea rol în care am fost distribuit. N-a mai mers treaba ca în rolul lui Lăcustă-Vodă. E vorba de Lautriquet, din piesa *Instinctul* de Kistemaeckers.

Artiştii tineri, după ce ies din Conservator, îşi închipuie că sînt ori atît de comici, ori atît de dramatici, încît socotesc un sacrilegiu să li se schimbe întrebuinţarea împotriva credinţei lor. În acest fel îşi joacă în chip şablon toate rolurile în care sînt distribuiţi.

Lautriquet este un agent al firmei „Ochiul lui Argus". În această calitate strecoară la ureche doctorului Bernou ştirea că nevastă-sa îl înşală. În faţa unei asemenea ştiri, Bernou, admirabil creat de regretatul Petre Sturdza, m-apucă cu putere de umărul la care avusesem o luxaţie (Lautriquet, nu eu). De durere trebuia să scot un ţipăt. Ţipetele mele, de actor comic, nu puteau să fie decît comice,

mi-am zis eu. Era o repetiție la care asista Davila. Și ce mai repetiții erau cu Davila de față !

– Măi băiatule, mă repezi Davila din sală, ia seama că-ți rupe umărul și trebuie să văd că te doare. Scoate un țipăt din fundul inimii ! Cînd spunea Davila ceva, nu încăpea tîrguială. Mi-am închipuit că mi-a smuls cineva mîna și am țipat *chiar* din fundul inimii.

– Așa, băiatule ! Ferește-te să fii caraghios unde nu trebuie !

În seara premierei, după țipătul meu, am simțit în sală o tăcere de mormînt. Cea dintîi obținută de mine pe scenă. Nu m-am recunoscut eu singur. Cîștigasem un mijloc nou de folosit în viitoarele mele roluri. Mi-am dat seama că un asemenea efect scenic întrece aplauzele cele mai zgomotoase. Mai ales că acest mod de a-l aproba pe actor prin aplauze poate fi falsificat. O bătaie din palme, ca de bucurie, a vreunui interpret, provoacă aplauze. Un prieten din sală sau două bilete de galerie pot și acestea să stîrnească niște aplauze. În Franța era cunoscută organizația claqueurilor plătiți cu luna. Întrebuințarea acestora, se spune, era motivată de faptul că avîntul actoricesc ar putea să scadă uneori prin bănuiala că publicului nu i-ar fi pe plac piesa, chiar de la actul întîi.

După părerea mea, nu totdeauna aplauzele au hotărît succesul unei piese, mai ales aplauzele de premieră, la care iau parte toți prietenii și cunoscuții autorului. Niciodată nu m-am înșelat, însă, de succesul unei piese care a fost ascultată fără tuse și fără mișcări nervoase. Cine n-ascultă nici nu plînge nici nu rîde. Este indiferent și față de piesă și față de actor. Acest fel de a judeca l-am dobîndit după premiera piesei *Instinctul* de Kistemaeckers.

La ieșirea mea din scenă am avut aplauze. Și în timp ce doctorul Bernou nu-și găsea locul din pricina știrii ce-i dădusem, eu mă întorc și mulțumesc vesel publicului. Am stricat toată impresia frumoasă pe care o făcusem. După actul întîi, Davila a venit la mine. Cînd a ridicat mîna spre mine, am crezut că mă și cîrpește. M-a mîngîiat însă pe obraz și mi-a atras atenția să nu mai comit vreodată asemenea prostie. Veneam de la operetă, și acolo tot așa mă dojenise directorul : să nu fac prostia cumva și să ies pentru a mulțumi, după un duet cu dans tivit cu aplauze.

Devenisem acum „gagist" al Teatrului Național și, deși mulțumită lui Davila căpătau și gagiștii jumătate din leafă pe timpul celor șase luni de „vacanță", era totuși imposibil să se poată trăi cu asemenea salarii. De aceea directorul nostru îngăduia actorilor să joace vara și în București, dar numai în operetă.

Am reluat deci activitatea mea la opereta de unde o lăsasem cu o vară mai înainte, și tot la Parcul Oteteleșanu.

3. ÎN VARA LUI 1905

Succesul celei de a doua stagiuni a Companiei Grigoriu nu a fost obținut cu opereta *Moștenitorii veseli* de Winterberg.

Prevederile erau favorabile și creațiunea lui Niculescu-Buzău se desena în linii mari, chiar de la repetiții. Nu văzusem niciodată pe acest coleg, cu o fire nespus de calmă, atît de emoționat ca în seara premierei. Nici nu îndrăznea să se urce pe scenă. Își aștepta replica plimbîndu-se printre niște grămezi de lemne tăiate și depuse într-un colț al grădinii. Îl incomoda sabia și îl indispunea grozav faptul că pantalonii, deși ultra-scrobiți, nu stăteau „bufanți", cum ar fi dorit el. Cum ieșea cineva din scenă îl întreba : „Cum e publicul ? Atent ? Rîde ? Ce face ?" În sfîrșit, își face intrarea și cîntă cupletul memorabil : „*Eu sînt maiorul Mura*". Tunete de aplauze i-au acoperit ultimele note. Dar Buzău nici la actul al doilea nu-și redobîndise calmul.

În acest act trebuia pe scenă o lumînare aprinsă. Cu multă greutate a fost convins să o lase acolo. „S-a dus dracului tot actul ! Să vezi că publicul în loc să ne asculte are să se uite toată vremea la lumînare, să nu care cumva să se stingă din cauza vîntului, sau să cadă jos și să ia foc scena. Spune, Max, să scoată din scenă lumînarea." Mă prăpădeam de rîs. Niculescu-Buzău are în cele mai serioase împrejurări din viață același umor ca și pe scenă.

În *Moștenitorii veseli,* Alexandru Mihalescu, astăzi actor parizian, juca un primar și, deși „cîrlan" ca noi toți pe atunci, era un neîmpăcat dușman al directorilor de scenă. Neastîmpărat, ori de cîte ori avea ocazie le întindea directorilor de scenă cîte o cursă. La repetiția generală a

Moştenitorilor veseli, a întrebat pe directorul de scenă respectiv unde trebuie să stea el la ridicarea cortinei. „La dracu, mă Mihalescule ! După atîtea repetiţii nici atîta nu ştii ? La ridicarea cortinei te găseşti aici, în faţa corului" – îi răspunde directorul de scenă.

Numai că al doilea număr de muzică al operetei îl constituia intrarea primarului în scenă, adică a lui Mihalescu, cu cuvintele :

„În oraş fusei, măi frate,
Cît p-aci ca s-o păţesc..."

Pe lîngă cei menţionaţi mai sus, mai făcea parte din distribuţia rolurilor *Moştenitorilor veseli* şi Leonard. Eu apăream pentru prima oară ca titular, într-un rol de primtenor. Mai figurau apoi Leontina Ioanid, Elena Teodorescu, Grand, Aura Mihăilescu etc. Opereta, însă, n-ar fi avut succes dacă traducătorul, marele regizor Paul Gusty, n-ar fi introdus în text două cuplete : *„Eu sînt maiorul Mura"* şi *„Asta nu-i amor adevărat"*, îndreptate împotriva fostelor partide politice. Aceste două cuplete au fost elementele de atracţie ale spectacolului şi au hotărît succesul *Moştenitorilor veseli.*

Un antreprenor s-a şi grăbit să dea restaurantului său numele de „Maiorul Mura", în amintirea acestei operete. Iar clienţii restaurantului, ca să arate antreprenorului că-l cunosc de cînd era militar, îi spuneau „dom'le maior", deşi portretul lui Buzău apărea pe firma localului.

Stagiunea aceasta a avut din punctul de vedere al dezvoltării operetei o deosebită importanţă. A creat pe acela care urma să fie artistul de operetă cel mai iubit şi cel mai popular, pe Leonard.

N-avea doi ani împliniţi de carieră ; totuşi, în vara lui 1905, Leonard intră în premierele operetelor *Moştenitorii veseli* şi *Frumoasa din New York* de Sidney ca primtenor la Parcul Oteteleşanu, în Compania Grigoriu, care din prudenţă directorială şi l-a făcut şi fin. Munca şi marile lui însuşiri l-au impus teatrului de operetă ca element indispensabil, întrucît acest gen muzical nu putea merge mai departe fără un tenor cu calităţile multiple pe care le avea Leonard. Aceste calităţi, „prinţul operetei" şi le-a căpătat însă printr-o muncă îndîrjită şi susţinută,

printr-o luptă neîmpăcată împotriva a tot felul de idei preconcepute. Căci şi astăzi, cu atît mai mult pe vremea aceea, existau împotriva operetei o serie de prejudecăţi.

Cine are voce vrea să intre la operă. Nu s-a înţeles, şi uneori nu se înţelege încă faptul că opereta, cum o spune şi marele regizor Stanislavski, este cea mai bună şcoală pentru actor. Eu cred că excelentul nostru cîntăreţ Niculescu-Basu n-a pierdut nimic venind de la operetă. Dimpotrivă, opereta l-a ajutat mult în crearea rolurilor. Celor care încep cariera de cîntăreţ eu le spun : „Mai bine întîiul într-un sat, decît al doilea la Roma".

Opereta, pentru tinerii artişti de toate genurile, prezintă şi un foarte bun prilej de a se afirma, dacă nu le lipsesc calităţile necesare oricărei profesii : munca, disciplina şi stabilitatea în aceeaşi trupă.

În teatrele muzicale, actorii obosesc repede. Iar cînd au şi un anumit renume cîştigat se menajează cît pot. Cei tineri, aşadar, au posibilitatea de a juca mai des. În teatrele de proză, însă, artiştii obosesc mai greu şi nici nu prea ţin să-şi părăsească rolurile. Se mai spunea că unii dintre actorii de proză de pe vremuri aveau chiar un principiu : „Taie scara, băiete !" Cu alte cuvinte, să nu mai laşi pe altul să se urce acolo unde eşti tu. Aceştia însă sînt numai cabotinii, care n-au iubit teatrul, ci pe ei înşişi şi nu vor deci să îngăduie tinerilor să continue ce a fost întemeiat de către alţii.

4. LA GRĂDINA BLANDUZIA, PRIN 1906

În vara aceluiaşi an, cu prilejul expoziţiei jubiliare, se prevedea o mare afluenţă de public teatral în Bucureşti şi de aceea numărul trupelor de teatru crescuse în mod neobişnuit. Se dădeau reprezentaţii la grădinile : Ambasadori (unde a fiinţat mulţi ani după aceea Compania Cărăbuş), la Raşca (pe locul unde se continuă strada Edgard Quinet), la Oteteleşanu (astăzi Palatul Telefoanelor), la Blanduzia (unde e astăzi pasajul cu acelaşi nume) şi la Bazilescu (unde se află fosta clădire a Bursei).

La sfîrşitul stagiunii precedente de la Parcul Oteteleşanu, din cauza unei neînţelegeri, Grigoriu ar fi spus că

nu-l mai angajează în viitor pe Ciucurette. Cum nu voiam să ne despărţim, am făcut un „pact", Carussy, Ciucurette şi cu mine, să nu ne angajăm unul fără celălalt. Accastă unire ne-a dat încrederea că putem să ne exploatăm singuri talentul. Am închiriat deci Grădina Blanduzia.

În acelaşi an Gusty, Soreanu, Livescu şi Achil Georgescu se pregăteau şi ei să alcătuiască o trupă de vară. Nevoia pe care o aveau ei de o grădină şi noi de actori ne-a unit. Nu aveam nici aceeaşi vîrstă, nici aceeaşi valoare artistică ; totuşi ne-am legat toţi şapte şi cu Marieta Ionaşcu, opt, să avem aceleaşi drepturi şi aceleaşi obligaţii, întemeind prima societate cooperativă de teatru şi poate unica asociaţie în care n-a existat pic de invidie nici în ce priveşte distribuirea rolurilor, nici în ce priveşte partea de cîştig. Linguşirile pe lîngă director n-aveau cum să existe, fiindcă nu aveam director. Capitalul pe care l-am investit fiecare în această cooperativă a fost de o sută cincizeci de lei de fiecare asociat. Foarte mic, chiar pe atunci, dar cu cîtă greutate l-am depus fiecare dintre noi – şi încă cu ajutorul unui împrumut la Banca Poporului !

Condiţiile meteorologice în vara aceea nu ne erau de loc favorabile. Nici unul dintre noi n-a desperat, cum au făcut cîntăreţii din Societatea Lirică Romînă, care-şi părăsiseră tovarăşii.

Repetam la Blanduzia şi dimineaţa şi după-amiaza, iar seara jucam toţi. Încrederea în forţele noastre creştea mereu. Cauza o fi fost felul nostru de organizaţie, întrecerea cu colegii de la Grădina Raşca, nu ştiu ; ceea ce ştiu este că prin munca şi armonia dintre noi am preîntîmpinat şi concurenţa celorlalte grădini şi efectul ploilor.

Un exemplu de seriozitate din partea noastră a fost discreţia pe care o păstram asupra pieselor pe care urmam să le jucăm. Din această cauză s-a întîmplat să jucăm şi noi şi cei de la „Raşca" aceeaşi comedie, doar cu titlul schimbat.

În asociaţia noastră conducerea o avea conştiinţa noastră. Nu aveam stăpîn şi nu eram stăpîni. Toate erau puse la punct de comun acord, atît în ce priveşte problemele artistice, cît şi cele ale gospodăririi. Fiecare, pe lîngă atribuţia de actor, mai avea şi o îndatorire administrativă. Nu ne dam înapoi de la nici un serviciu, de care ar fi

avut nevoie bunul mers al reprezentaţiilor. Controlul artistic îl avea Gusty, casierul trupei era Achil Georgescu. Carussy se ocupa cu publicitatea la gazete, Livescu dădea bilete de favoare, eu eram contabil şi Ciucurette ne întreţinea... buna dispoziţie în serile de ploaie.

Judecînd după rezultatul asociaţiei noastre din vara anului 1906, se poate spune că nu există mai bună conducere pentru un colectiv artistic decît conştiinţa datoriei şi buna înţelegere. Fără acestea nici o bancă şi nici statul nu ar putea plăti atît cît se poate pierde într-o instituţie de teatru, oricît de frumos ar fi alcătuită din punct de vedere artistic.

Îmi pare rău că o destăinuiesc, dar nu întotdeauna actorii noştri îşi dau seama de situaţia primejdioasă pe care şi-o croiesc singuri – şi lor şi instituţiei din care fac parte – prin certuri, intrigi şi invidie.

5. SCANDALUL DE LA TEATRUL NAŢIONAL

Dacă o fi existat acel „taie scara“ vreodată, este cert că a încetat cu venirea lui Al. Davila ca director general al teatrelor.

Dovadă că în stagiunea 1905–1906, faţă de cazanul de intrigi ce fierbea, unii avînd pretenţia de a provoca schimbarea direcţiei, Davila a răspuns cu un repertoriu încredinţat tinerilor, printre care se aflau Marioara Voiculescu, Tony Bulandra, Storin, Aurel Petrescu, eu şi alţii. Dar bunele sale intenţii erau cît p-aci să se prăbuşească din pricina unei greşeli ce a cauzat un formidabil scandal şi care a făcut să se închidă înainte de vreme una dintre cele mai frumoase stagiuni ale Teatrului Naţional.

Boierimea bucureşteană, pătrunsă de spirit de ploconeală faţă de arta şi cultura franceză, disprețuind arta naţională, organizase pentru seara de 13 martie 1906 o reprezentaţie cu piese ce urmau să fie jucate în limba franceză pe scena Teatrului Naţional, a cărui sală o acordase Davila. Studenţimea s-a opus să se mai dea asemenea reprezentaţii în limbă străină şi mai cu seamă de către romîni. În seara respectivă s-au adunat în faţa Teatrului Naţional tineri studenţi care au primit cu huiduieli, întor-

cîndu-i din drum, pe aceia care veneau la spectacol. Intervenind o companie de jandarmi, chemată în grabă, scandalul a luat proporţii uriaşe. S-au dat atacuri şi contraatacuri. În sprijinul jandarmilor a venit un escadron de cavalerie. Spre a se salva de şarja acestuia, studenţii s-au refugiat în berăriile Gambrinus şi Cooperativa din apropierea Teatrului Naţional. Jandarmii, cu baioneta la puşcă, au intrat după ei, stîrnind groază printre consumatorii care s-au văzut deodată trîntiţi pe sub mese, atît de cei fugăriţi, cît şi de cei care-i fugăreau.

Parte dintre studenţi au scos tramvaiele cu cai de pe linii şi au baricadat străzile Cîmpineanu şi Regală. Toată noaptea şi încă două zile după aceea lucrurile nu se liniştiseră. Discuţii nesfîrşite pro şi contra au urmat acestui teribil scandal, în care vieţile studenţilor fuseseră periclitate. Se spunea că sînt morţi ascunşi în podul teatrului.

După închiderea stagiunii 1905–1906 situaţia continua să fie aceeaşi : directorul era ameninţat.

Atmosfera în care primul nostru teatru şi-a deschis porţile în toamna anului 1906 nu a fost din cele obişnuite. În timpul primelor reprezentaţii izbucneau scandaluri, se ţipa şi fluiera. Se spunea că instigatorul şi platnicul derbedeilor de data aceasta era fostul antreprenor al programului teatrului, căruia direcţia îi reziliase contractul de concesiune.

Întreaga stagiune era ameninţată, şi situaţia directorului la fel. Toată lumea a recunoscut mai tîrziu că dacă aceste scandaluri şi-ar fi produs efectul ce se urmărea, ar fi fost o nespus de mare pagubă pentru teatrul romînesc. Directoratul lui Davila a însemnat epoca de la care mişcarea noastră teatrală a luat avînt.

Pentru a se pune capăt acestor scandaluri, s-a procedat după vorba romînului : „Cui prin cui se scoate“. Nu ştiu cui i-a trecut prin minte să se aplice un procedeu tot aşa de respingător ca şi cel al derbedeilor. S-a angajat un număr dintre cei mai buni bătăuşi exersaţi în alegerile de pe vremuri şi au fost răspîndiţi printre spectatorii de la galerie, adică printre scandalagii. Galeria nu mai era frecventată acum de altfel de spectatori. Liniştiţi, bătăuşii – nebănuiţi de nimeni – lăsau impresia că vor să asculte piesa ce se reprezenta pe scenă. La ridicarea cortinei,

scandalagiii au început să fluiere, reteveiele bătăuşilor au început să funcţioneze.

– Lasă-mă, domnule, să ascult piesa, strigau bătăuşii. Numai atît se auzea şi loviturile cădeau barbar peste dinţii celor care fluierau. Sîngele a curs ca la alegeri. În desperarea lor, cei bătuţi, agăţaţi de balustrada galeriei, cereau ajutor spectatorilor de la parter, strigînd că vor fi omorîţi.

Bătăuşii, însă, pentru a isprăvi şi cu această rămăşiţă de scandal, luau cu fiecare mînă cîte un scandalagiu şi, după ce-i mai „pocneau“ o dată faţă în faţă unul de altul, îi azvîrleau perechi, perechi, pe coridorul galeriei, de unde se tîrau afară, care cum putea.

Din seara aceea, liniştea spectatorilor nu a mai fost tulburată. Mulţi dintre instigatori, după ce vor fi văzut unde au ajuns lucrurile şi mai cu seamă marea dragoste pe care artiştii i-au manifestat-o lui Davila la banchetul oferit mai tîrziu de către toţi, s-or fi întrebînd poate şi astăzi la ce a folosit punerea la cale a unor fapte aşa de josnice – şi dintr-o parte şi din cealaltă.

Plecarea lui Davila de la direcţia teatrului devenise acum iminentă. Noi, cei protejaţi, nu prea ne vedeam bine în viitoarea direcţie ce avea să vină în locul lui Davila. Nu ştiam ce hotărîre să luăm.

6. DEFINITIV LA OPERETĂ

Ideea „asociaţiei“ înfăptuite de noi la Grădina Blanduzia a avut, se vede, efect asupra lui Grigoriu. A înţeles că numai în modul acesta poate să organizeze într-adevăr o companie de operetă, cu care să joace tot anul, fără să mai riște plecarea elementelor fruntaşe. Înapoindu-se din turneul pe care nu-l putea face decît pentru o scurtă durată, intră în tratative cu noi şi ne propune o asociaţie : Grigoriu, Carussy, Ciucurette şi eu, cu libertatea pentru oricine ar fi vrut să se asocieze cu noi.

Plecarea noastră de la Teatrul Naţional nu era un lucru uşor de hotărît. Ciucurette era liber de orice obli-

gaţii, dar eu eram căsătorit şi cu copil, iar Carussy avea doisprezece ani de activitate la Teatrul Naţional şi doi copii. Ne temeam să nu facem un gest pe care să-l regretăm toată viaţa, cum se întîmplase cu atîţia înaintea noastră.

Dar pe atunci nu exista nici un motiv care să ne facă să ne îndoim asupra sinceritătii şi prieteniei noastre. Ne-am spus : vom avea costume ; vom avea repertoriu ; sîntem trei actori tineri şi uniţi, nu se poate să nu ne făurim o situaţie, mult mai bună decît aceea de la Teatrul Naţional. „Asociaţia“ de la Blanduzia ne dăduse încredere în ce priveşte tăria unei trupe organizate în această formă. Plecarea noastră de la Teatrul Naţional am ţinut s-o punem pe seama marii noastre îndrăzneli şi să explicăm publicului că nu eram nemulţumiţi de directorul şi de protectorul nostru, Davila.

Exista însă atunci o lege în baza căreia contractele gagiştilor se reînnoiau la 1 aprilie, dacă noul buget o permitea. 'Un gagist nu avea dreptul la pensie, în plus era expus să rămînă neangajat de la un an la altul. Alexandrina Alexandrescu, una din cele mai bune duene din cîte a avut teatrul romînesc, era de douăzeci şi opt de ani gagistă, deci s-ar fi putut întîmpla să nu mai fie angajată, la un moment dat, fără ca Teatrul Naţional să fi fost obligat să-i acorde mai mult decît un ajutor din milă, cînd putea şi cît putea.

Davila a creat un loc de societară, reparînd o nedreptate ce se repeta de douăzeci şi opt de ani. Dar directori ca Davila n-au fost mulţi l

Aşadar, în condiţiile grele ce persistau în Teatrul Naţional, mare lucru n-aveam de pierdut. Ca actor de operetă existau mai multe probabilităţi să avem ce mînca zece luni pe an, nu şase luni ca la Teatrul Naţional, unde nici chiar pensia care-i reţinea pe societari nu era de invidiat. Căpătau o pensie de mizerie din care cineva nu putea să trăiască decît dacă n-avea nevastă şi copii.

Stagiunea 1907–1908 a fost ultima mea stagiune la Teatrul Naţional. Cum pot să uit această despărţire ? A coincis cu venirea la Bucureşti a celei mai mari artiste ce mi-a

fost dat să văd. Eu intram definitiv la operetă, în vreme ce Duse venea să ne arate cea mai desăvîrşită *Damă cu camelii.*

*

Eleonora Duse cred că a fost unică în lume. Cu talentul ei a inspirat piese de teatru ; cu viaţa ei a inspirat romane. Pe scenă a fost o preoteasă propovăduitoare a artei, în care credea ca în Dumnezeu ; în viaţa de toate zilele a fost o sclavă devotată dragostei, de pe urma căreia n-a avut decît de suferit.

Era fiica lui Alessandro Duse, directorul unei trupe ambulante, cu care făcea turnee prin Lombardia şi Piemont. Aşa se explică naşterea ei în tren, între Padova şi Veneţia. A fost înscrisă în registrul de stare civilă al primăriei primului sat, Vigevano, în ziua de 3 octombrie 1859, unde mama şi cu noua-născută au fost coborîte, situaţia in care se găseau nemaiîngăduind o prelungire a călătoriei...

Eleonora Duse a fost pusă să joace pentru prima oară la vîrsta de trei ani. În seara reprezentaţiei tatăl său, în contra voinţei ei, a trebuit să-şi tîrască odrasla pe scenă, deoarece viitoarea mare artistă se încăpăţînase să nu se supună replicii din piesă în momentul cînd trebuia să-şi facă apariţia.

Din pricina acestei întîmplări, mulţi ani după aceea a simţit oroare şi de scenă şi de meseria actoricească. Totuşi, după nouă ani de la această întîmplare, ea debutează cu *Francesca da Rimini* de d'Annunzzio, iar la vîrsta de paisprezece ani obţine la Verona, pe scena unui teatru în aer liber, un strălucit succes în *Romeo şi Julieta* de Shakespeare. Intrată în compania celebrului tragedian Rossi, Duse îşi creează repede un astfel de renume încît la vîrsta de douăzeci şi şapte de ani îşi îngăduie să-şi aibă trupa sa de teatru, în fruntea căreia devine celebritatea care a fost şi de care se va pomeni ani şi ani, atît în Europa, cît şi în cele două Americi.

Două din turneele marii artiste au dat prilejul şi bucureştenilor să guste superioare momente de artă, producătoare ale celor mai puternice emoţii estetice. Primul turneu al Eleonorei Duse în Romînia a fost în stagiunea 1899–1900. Entuziasmul ce l-a produs în public, talentul marii artiste atît de mult l-au impresionat pe marele Ca-

ragiale, încît a trebuit să cedeze dorinței ce a simțit că să facă o cronică dramatică despre geniala artistă. Această cronică a apărut într-un săptămînal literar – după una din reprezentațiile Eleonorei Duse.

Pentru noi, liceeni din Buzău, autorul *Scrisorii pierdute* era ca și buzoian. Fusese – după cum am mai spus și în altă parte – antreprenorul restaurantului gării. Ne mîndream cu această cinstire și, oriunde îi vedeam scris numele, ne repezeam lacomi ca să-l citim. De data aceasta, interesul nostru pentru articolul său era și mai mare, deoarece Caragiale, pentru noi, apărea pentru întîia oară ca cronicar dramatic. Mare ne-a fost surpriza cînd ultimele cuvinte sunau astfel – ironie mușcătoare a marelui nostru dramaturg la adresa cronicarilor dramatici obișnuiți :

„Așa se scrie o cronică dramatică de aceea care, ca și mine, nu a văzut-o niciodată pe Duse".

Mi-aduc aminte cu plăcere de această ironie, ori de cîte ori îmi amintesc de celebra artistă italiană. [1]

Repertoriul turneului lui Duse nu a fost prea bogat : *Dama cu camelii* de Dumas-fiul și *Francesca da Rimini* de d'Annunzzio.

Cel de al doilea turneu în Romînia l-a făcut Duse în primăvara anului 1907.

După prima reprezentație, atît pe scenă cît și în sală, sosește vestea izbucnirii cunoscutei răscoale țărănești din acel an.

Respectîndu-și profesia pînă la venerație, Duse nu și-a îngăduit niciodată, chiar în turneele pe cont propriu, să joace două reprezentații consecutive. I se părea că oboseala din ajun i-ar vătăma această venerație. Prin urmare, și în cazul răzmeriței, nu i se putea cere sub nici o formă să reprezinte într-o atmosferă de încordare tot ciclul pieselor anunțate. Ne-a dăruit doar o *Damă cu camelii.* Și parcă ar fi știut că nu va mai juca celelalte reprezentații, deoarece în seara aceea ne-a dăruit și toată arta ei.

Dezamăgirile din viața sa particulară au făcut din Eleonora Duse sublima interpretă a sufletului femeiesc cu toate slăbiciunile și cu toate suferințele ce-i pricinuiesc

[1] Ironia lui Caragiale se adresa unui cronicar care, fără să știe că s-a schimbat spectacolul anunțat, trimisese la ziar cronica făcută acasă a piesei ce nu se jucase.

aceste slăbiciuni. Era firesc să fie și sublima interpretă a rolului Margueritei din drama lui Dumas-fiul.

Duse nu a fost o femeie frumoasă. În rolurile pe care le crea, după cum o spunea singură, se contopiseră toate marile sensibilități caracteristice persoanelor feminine din familia sa. Fizicul îi servea numai ca mijloc de exprimare a acestei sensibilități.

În actul întîi din *Dama cu camelii*, la apariția lui Armand Duval, se citea pe fața ei o blîndețe îngerească. În același timp, însă, proeminența maxilarelor arăta o marc voință. Ochii săi bruni, ca și sprîncenele negre și subțiri, deveneau de o vioiciune cuceritoare. Distanța mare dintre nas și gura sa superbă îi dădea posibilitatea exprimării unor duble sentimente. De pildă, în scena cu Duval-tatăl, cînd acesta o roagă să se despartă de fiul său, pe fața ei se observă o liniște desăvîrșită, în timp ce colțul buzelor tremura reținînd lacrimile unei dureri puternice.

Realismul jocului ei atingea culmile sublimului.

Se știe că unul din cele mai sigure mijloace de a impresiona publicul este și acela al plînsului adevărat pe scenă. Sînt multe actrițe și mulți actori care se folosesc de acest mijloc, obținînd un mare succes. Totuși, acest fel de joc este și rămîne discutabil. Stanislavski îl asemuiește plînsului cerșetorilor, pe care nu-i crezi niciodată.

Un asemenea procedeu naturalist este vătămător rolului. Plînsul adevărat, producînd uneori mucozități prea abundente și necesitînd curățatul nasului în repetate rînduri, transformă jocul actorului, oricît de realist ar părea, în naturalist.

De îndată ce actorul sau actrița începe să plîngă, spectatorul își îndepărtează atenția de la personajul dramatic și-și îndreaptă simpatia spre interpret. Efectul este greșit. Ce s-ar întîmpla atunci cînd și antipatia spectatorului s-ar îndrepta nu către personajul dramatic, ci către actorul care joacă, de pildă, rolul lui Iago, Scarpia etc. O ușoară umezeală la colțul ochiului ar fi suficientă pentru a înduioșa pe spectatori și un simțămînt exprimat mai ponderat, mai simplu, înlătură momente care-l obosesc pe spectator.

Marea artă a Eleonorei Duse a știut să unească în chip sublim conținutul realist al interpretării cu forma ideală a acestei interpretări.

În aceeaşi scenă cu tatăl lui Armand Duval, după ce îşi exprimă durerea prin care trecea sub impresia sacrificiului ce i se cerea, Duse lasă să-i pice din ochi, ca dintr-un picurător, nu mai mult de două lacrimi. Aceste lacrimi se formau întîi lucind în colţul ochilor, apoi crescînd deveneau două broboane ce alunecau întregi în josul obrajilor. Duse devenea o madonă de Raphael.

Cutele obişnuite de pe faţa sa indicau marele său temperament de artistă de tragedie, iar paliditatea naturală a feţei sale te făcea să o crezi într-o stare de permanentă tristeţe. Cu toate acestea, în actul final, cînd Armand se întoarce la Marguerite, un singur zîmbet, dezvăluind dinţii ei albi, făcea ca întreaga faţă să devină expresia unei bucurii ca de copil.

Fericiţi acei care au văzut-o pe Duse jucînd, fiindcă şi-au putut da seama la ce culmi poate ajunge arta dramatică !

Deşi trăia atît de intens emoţiile artei sale, marea tragediană nu era totuşi străină de cele ce se petreceau în jurul ei, în ţările în care poposea. Se spune că părăsind ţara noastră şi-ar fi mărturisit deschis, într-un grup de actori, indignarea faţă de masacrul celor 11 000 de ţărani răsculaţi, ucişi de guvernul burghezo-moşieresc din vremea aceea.

Capitolul VI

1. ÎN VARA ANULUI 1907

Opereta, care s-a adresat totdeauna unor cercuri largi de spectatori, nu putea găsi răsunet în atmosfera în care se afla ţara după uciderea celor 11.000 de ţărani pălmaşi.

Parcul Oteteleşanu îşi deschide stagiunea 1907 cu opereta *Stafia Dîmboviţei.* Acţiunea se petrece în Cotroceni. Autorul descrie farsa ce face un tînăr sătean unui boier. Profitînd de superstiţiile ce bîntuiau satele, boierul se îmbracă într-un costum de nimfă, se ascunde după malul Dîmboviţei şi aşteaptă acolo mireasa unui tînăr abia căsătorit, ca să-şi ia dreptul de întîietate, sub motiv că altfel nu va mai ploua toată vara. De data aceasta boierul dă însă peste ginere, care-l azvîrlă în apă.

Cu toată originalitatea ei, cu tot specificiul ei romînesc, cu tot ansamblul artistic al asociaţiei, *Stafia Dîmboviţei* s-a izbit de „indiferenţa" publicului boieresc. Direcţia a fost obligată să schimbe repede afişul, anunţînd premiera operetei *Fire de artist* de Eysler, pentru seara de 4 iunie 1907, seară în care mi s-a hotărît viitorul în cariera mea de „operetist".

Traducerea era a lui Gusty, care, ca director de scenă, a condus şi repetiţiile acestei operete. Din distribuţie făceau parte : Marieta Ionaşcu, Elena Teodorescu, Ana Grand, Soreanu, Ciucurette, Carussy, Leonard, Petrovicescu şi cu mine.

Rolul meu, Torelli, artist bătrîn de operetă, era un amestec de actor comic cu actor dramatic, bariton, diseur şi dansator. Cu cît îl repetam, cu atît îmi scădea şi încrederea în mine şi picul de voce cu care intrasem la operetă.

În actul al treilea, după o enormă agitaţie şi multe numere de cîntat, urma să mai cînt o dată şi încă pianissimo

o „reminiscență“ a unei melodii care exprima pierderea unei frumoase iluzii de îndrăgosit. Cuvintele erau acestea: *„Și cînd mi se întîmplă vreodată să iubesc cu adevărat, lumea crede că e joc“* etc. Și acest lucru trebuia împodobit cu un dramatic joc de scenă.

Să cînt pianissimo ! Unde ? În marele Parc Oteteleșanu!

La repetiții, din pricina năzuințelor mele de a deveni dramatic, îi făceam pe colegii mei să rîdă, iar Gusty pleca desperat de la repetiții, zicînd : „Ce mă fac cu dobitocul ăsta ! ?“

Îmi lipsea convingerea necesară pentru ceea ce aveam de înfățișat într-o astfel de scenă destinată să producă înduioșare. Rolul era o pastișă a rolului Sulivan din piesa cu același nume.

Începusem să rîd și eu de mine la repetiții, ca și cum aș fi vrut să spun : „De ce m-o fi pus pe mine Gusty în asemenea roluri care n-au ce căuta în operetă ? !“ Acasă, însă, exersam de mama focului, ca să găsesc expresia sinceră a acestei scene. Cum aveam de luptat din greu și cu convingerea colegilor, mă feream să arăt la repetiții rezultatele caznei mele. Voiam ca publicul să le vadă întîia oară... și ce-o fi să fie ! Misterul jocului acestei scene din actul al treilea al rolului meu l-am descoperit în seara primei reprezentații.

Acțiunea operetei pregătea dramatismul acestei scene. Publicul își dădea seama de drumul înșelător pe care-l apucase Torelli. Noi nu observam acest lucru, fiindcă considerăm fiecare scenă luată separat, iar nu ca o consecință a mersului acțiunii. Cu cît scena se juca mai simplu, cu atît efectul era mai mare. Autorul a vrut ca prin seriozitatea acestei scene să ridice opereta de la nivelul scăzut la care se fixase de cîtva timp. Multe pastile de voce m-a făcut să consum rolul acesta dificil al lui Torelli ! Unor asemenea pastile datorez o bună parte din succesele acestui rol și o foarte mare parte din hiperaciditatea de care am suferit.

Rolul lui Torelli, însă, m-a ridicat de la gradul de „băiat cu talent“ la acela de „actor“. Reprezentația de beneficiu anual mi-a confirmat-o prin cadourile pe care le-am primit și versurile ce mi s-au adresat.

De acum înainte, succesele Companiei Grigoriu se ţin lanţ şi sînt în creştere. S-a reluat în aceeaşi stagiune opereta *Văduva veselă* de Lehar, căzută în chip dezastruos cu o stagiune mai înainte. Dar de data aceasta, în distribuţie figurau Margareta Dan, Elena Mavrodi, Leonard, Ciucurette, Carussy, Al. Gheorghiu, Băjenaru, Petrovicescu etc.

Reluarea acestei operete l-a aşezat pe Leonard în fruntea tenorilor noştri.

Au urmat apoi operetele : *Regele vînătorilor* de Eysler, alt succes de seamă, şi *Liliacul* de Johann Strauss, care s-au reprezentat la noi încă de pe vremea aceea.

2. CEA DINTII CĂLĂTORIE PESTE GRANIŢĂ

In stagiunea de vară a anului 1903 de la Blanduzia, compania noastră, bogată în repertoriu de operete franceze, a avut parte în chip fericit de sfaturile maestrului de orchestră Pepi Neuwirth. Acest delicat muzicant întovărăşise ani de zile diferite trupe franţuzeşti de operetă, în calitate de dirijor, prin toată Europa şi prin Orientul apropiat.

Interpretările scenice şi tradiţiile transmise de la înaintaşii francezi, maestrul Neuwirth ni le-a servit cu dragoste şi cu bucuria ce-o simţea atunci cînd ne vedea, de la pupitrul său, că ni le însuşim, dînd operetei respective specificul ei francez. Afluenţa publicului – şi comparaţia ce se făcea în favoarea noastră cu trupele similare pariziene – se datorau tocmai acestui specific.

Tot astfel, pentru operetele vieneze, am avut ca dirijor al orchestrei Companiei Grigoriu pe maestrul Robert Franck. O uvertură de operetă devenea, sub bagheta acestui dibaci maestru, un adevărat concert simfonic. Şi săracul de el nu avea în orchestră mai mult de douăzeci şi cinci de persoane !

Dar maestrul Robert Franck nu căuta să atragă în chip special atenţia asupra sa, cum fac unii dintre dirijori.

Cunoştea – fiindcă le dirijase – aproape toate operetele jucate în Austria şi Germania. Se ştie că toate operetele de succes sînt pline de aşa-numite „extemporări",

admise şi verificate de autori şi directori ; nu sînt însă trecute şi în textele tipărite. Sînt proprietatea exclusivă a artiştilor care le-au creat. Maestrul Franck ni le-a transmis şi astfel am putut obţine succesele urmărite.

Cunoştea toate dansurile şi-i plăcea grozav să arate actorilor locurile ce trebuiau să le ocupe în scenă. N-a fost numai sufletul muzicii, ci şi al jocului nostru în toate operetele pe care le-a dirijat în Compania Grigoriu. El urmărea cu ochi vii spectacolul. Nu-i plăceau exagerările. Se supăra cînd se făceau greşeli. Marele succes al stagiunii din 1907, prima stagiune în care a lucrat cu noi, îl datorăm în cea mai mare parte maestrului Franck.

Pentru operetele franceze primisem, după cum am arătat, sfaturi de la maestrul Neuwirth. Acesta însă murise între timp şi, o dată cu dispariţia lui, n-au mai apărut în repertoriul nostru noi operete franceze. Pentru operetele vieneze, deşi îl aveam pe maestrul Franck, situaţia ameninţa de asemenea să devină critică. Într-adevăr, Franck se stabilise acum la Bucureşti şi nu mai putea fi la curent cu noutăţile Vienei, pe care urma să le jucăm. În primăvara anului 1907 venise la Bucureşti Compania de operetă *An der Wien,* care ne entuziasmase. Toată stagiunea de vară, publicul s-a găsit în situaţia de a compara spectacolele noastre cu acelea ale colegilor noştri vienezi şi bineînţeles această comparaţie nu ne era tocmai favorabilă. Am înţeles că în curînd vom fi reduşi numai la propriile noastre cunoştinţe, prea puţine la număr, şi noi voiam cu tot dinadinsul să ne apropiem de artiştii vienezi şi chiar să-i depăşim.

Se terminase stagiunea de vară, se terminase şi cu lefurile ; mai aveam cîteva zile pînă să începem turneul de toamnă. Stam de vorbă, mai precis, stam la bîrfeală într-o berărie. Atribuiam succesele actorilor de la *An der Wien* mediului, contactului lor cu autorii, cu marii directori de scenă, cu pricepuţi specialişti etc. Şi atunci, pe bună dreptate, maestrul Franck, în romînească lui stricată, a început să ne dojenească : „Dumneavoastră decît vorbiţi aşa urît, mergi Viena. Artist operete trebuie văzut Viena. Acolo joacă acum *Walzertraum* [1] de Oskar Strauss. Mergi vezi asta. Iarna viitor joci Bucureşti."

[1] Farmecul unui vals (în l. germană).

După un minut de tăcere, strig deodată hotărît :

– Eu plec la Viena !

– Pleacă mîine dimineaţă, dragă Max, zice Ciucurette. La ora asta n-ai tramvai.

– Degeaba rîzi dumneata... Eu plec la Viena.

– Merg şi eu, zice Leonard. Poate rămîn pe acolo... Cine ştie !

– Dacă-i vorba pe aşa, mă iau după tine, zice Soreanu.

– Am o idee, ne atacă Ciucurette neîncrezător. Ca să nu vă fie sete pe drum, nu vreţi să ne aducă cîte-o halbă ?

Era convins că a doua zi o să ne sculăm la trei după-amiază şi seara o să ne vedem iar la berărie.

Ciucurette s-a înşelat.

Cu economiile făcute „la sînge" în timpul verii, în vederea „stasis"-ului de toamnă, a doua zi am putut avea repede şi paşaport şi bilete de tren.

Sosirea noastră la Viena nu pot şi nici nu încerc s-o uit. Mai întîi fiindcă, pentru fiecare din noi, era prima oară cînd mergeam în străinătate. Şi unde în străinătate ?... La Viena !... Noi operetiştii eram la Viena !... În oraşul valsului, al şniţelului şi al operetei ! Da, oraşul celui mai optimist gen de teatru, oraşul lui Johann Strauss, al lui Karl Millőcker şi Fr. Suppé, creatori ai valsului, în oraşul prietenosului suflet vienez !

Eram grăbiţi. N-aveam nici timp şi nici bani ca să stăm prea mult. Aşa că, în prima seară încă, am şi asistat la reprezentaţia operetei *Farmecul unui vals* la *Karl Theater*. Era înscrisă în repertoriul nostru pentru stagiunea de iarnă.

Am fost puternic impresionaţi de execuţia muzicală. Dar ceea ce ne-a copleşit cel mai mult a fost realismul regiei şi al interpretării.

Pe scenă ni se înfăţişa dragostea a doi tineri vienezi. O tînără vieneză, interpretînd o vioristă-primă, veselă şi plină de vioiciune, stîrnea entuziasmul vienezilor din sală, nebuni după operetă şi îndrăgostiţi de scumpa lor Vienă. Alături de aceştia ne încălzisem şi noi. Aplaudam din toată inima. Într-o singură seară artiştii vienezi reuşiseră cu arta lor să ne facă şi nouă tot atît de dragă ca şi lor

această mult cîntată Vienă, cu al ei *Wiener Blut* [1], cu care îl vrăjeşte pe orice vizitator.

Ne mai rămăsese o oră şi jumătate pînă la miezul nopţii. De la *Karl Theater* ne-am urcat într-o trăsură şi „fugi !" la „Ronacher", cunoscutul varieteu de care auzisem vorbindu-se atîta.

Ultimele numere pe care le-am mai apucat erau executate de nişte acrobaţi interesanţi în felul lor : de pildă, un biciclist se urca cu amîndouă roţile în acelaşi timp din treaptă în treaptă pe o scară de zugrav. Iar ca încheiere a programului, celebrul prestidigitator Benini scotea de sub frac un drapel austriac de un metru şi jumătate, nişte pachete de ţigări şi alimente pe care le arunca în sală şi pe care un englez lung le primea cu o iuţeală mai mare decît a lui Benini. Pe noi însă ne-a cam plictisit. Am plecat să mîncăm undeva. Aveam altă adresă, aceea a unui *Nachtlicht Kabaret* [2].

Într-un subsol oribil era un mic restaurant, cu o scenă de vreo trei metri. În timp ce ne aşezam la o masă, vedem că se urcă pe scenă un domn foarte serios cu o barbă roşie, îmbrăcat într-o redingotă veche.

„Ia uite-te ! Ăsta o fi vrînd să mănînce pe scenă !" ne-am zis noi, fiindcă ceruse lista de mîncare. Da' de unde ! S-a aşezat la pian şi a întrebat pe ce fel de muzică să pună numele mîncărilor de pe listă. I s-a indicat : Mozart şi Wagner. Pe un acompaniament cu o muzică parodiată încep să iasă din gura compozitorului cu barbă roşie melodii delicate gen Mozart sau grave ca ale lui Wagner, însoţite de aceste cuvinte : „*Gurkensalat, Schnitzel mit Kartoffeln oder saure Gurken, ungarischer Gulasch*" [3] etc., pe care fiecare din noi le înţelegeam, căci le aveam doar pe masă. Cu vin şi cu mîncare, genul acesta „teatral" poate fi amuzant. Nu însă pentru asemenea distracţii venisem noi la Viena.

Obosiţi după o asemenea zi plină de emoţii am plecat la hotel oarecum deziluzionaţi de acest *Nachtlicht Kabaret*. atît de mult lăudat. Îmi ziceam în gînd : „Se văd păduchi

---

[1] Sînge vienez (în l germană).
[2] Cabaret de noapte (în l. germană).
[3] Salată de castraveţi, şnitel cu cartofi sau castraveţi acri, gulaş unguresc (în l. germană).

adeseori și în cele mai frumoase flori". Viena nu voia probabil să fie mai prejos de Paris, cu al său *Boîte à Furssy* [1], ce ne-a onorat și pe noi la București. Boierimea epatată învăța cîntecele predate de însuși Furssy în timpul spectacolului. Cu acest fel de preferințe ciocoiești era firesc ca teatrul romînesc s-o ducă greu multă vreme și uneori să se găsească în pragul falimentului.

*

Pe dinafară, clădirea Operei de Stat nu mi s-a părut cine știe ce. Eram ca acela care, cînd a văzut marea pentru prima oară, ar fi spus decepționat : „Eu credeam că-i mai mare". Pe dimensiunile ce ni le construim uneori cu imaginația nu se poate conta.

Intrînd însă în sala operei mi-am dat seama că aceia care-mi lăudau Opera de Stat a Vienei se refereau la interiorul acestei mari instituții de artă. Pe mine într-adevăr m-a uimit. Se povestea că arhitectul care a construit monumentul în care ne găseam, văzînd măreția Operei din Paris, s-ar fi împușcat. N-am vrut să cred dar, cum „frumosul n-are margine", m-am lăsat pînă la urmă convins.

În acea seară se cînta *Iphigenia in Aulis*, textul de Goethe, muzica de Gluck, aranjată de Wagner. Dirija maestrul Gustav Mahler, ale cărui minunate compoziții sînt cunoscute și la noi. De cîte ori se pot vedea în viață asemenea nume adunate pe unul și același afiș ? Luminile a patru forțe mari ale artei mi se înfățișau în seara aceea. Așteptam muți și intimidați începutul spectacolului.

Am auzit ceasul Operei bătînd. Lumina în sală s-a stins. Becurile de la pupitrele muzicanților s-au aprins. Muzicanții erau la locul lor. Nici o mișcare, nici un fel de acord. Bătăile ceasului continuau. La a șaptea bătaie, marele dirijor era la pupitrul său. Cînd și cum a ajuns acolo nu știu. Fără nici o secundă de așteptare ridică bagheta și atacă uvertura. Sala amuțise și ea. Sunetele orchestrei se ridicau spre cer de unde parcă și veniseră. După felul în care se înfățișa spectacolul la care asistam, m-am convins că într-adevăr Opera din Viena, prin 1907, era cea mai bună operă din lume.

---

[1] Taverna lui Furssy (în l. franceză).

Văzusem un spectacol de operetă, unul de operă, cum era să ocolim pe credincioşii teatrului clasic şi ai acelui *Sturm und Drang* care a revoluţionat literatura dramatică? La *Burgtheater* se juca *Torquato Tasso* de Goethe, cu marele actor Kainz. Piesa o cunoşteam din citite. Nu mă atrăgea. Jucată însă în cel mai mare teatru din Austria, cu cel mai mare actor al *Burg*-ului de pe vremea aceea, merita să fie văzută, cel puţin din consideraţie pentru interpreţi.

Nu e bine şi nici just să judece cineva pe un actor după o singură reprezentaţie. Mi se spusese însă că *Torquato Tasso* este unul din cele mai desăvîrşite roluri ale lui Kainz. Îmi ziceam că o să-mi pot face idee despre acest celebru actor german.

Kainz mi s-a părut un deosebit temperament dramatic, înzestrat cu splendide însuşiri fizice. Abuza însă de acestea. Se lăsa condus de ele, fără să se controleze îndeajuns. De la nişte strigăte inumane, cobora brusc la pianissime inaudibile, ca să dea impresia sincerităţii. În monologul din actul al treilea – şi sînt cunoscute ca lungime monoloagele pieselor lui Goethe – măsura ritmul versurilor prin lovituri de picior în podeaua scenei. Credeam că am în faţă un cîntăreţ începător.

Clădirea teatrului, picturile foaierelor şi coridoarelor, picturi cu subiecte alese dintre cele mai bune creaţiuni ale foştilor pensionari ai *Burg*-ului, au fost pentru noi o încîntare. Nu numai frumuseţea lor ne impresiona, ci şi modul în care prin ele erau cinstiţi marii actori.

Trei zile, numai trei zile, atîta a durat vizita noastră la Viena. A patra zi, la ora douăsprezece, am părăsit Viena, încărcaţi de impresii şi... descărcaţi de toţi gologanii.

Obosiţi, într-un tren ticsit de lume, stam opt inşi într-un compartiment de clasa a treia pentru fumători : unii fumau ţigarete, alţii trabucuri, alţii pipă. Mirosul şi fumul de tutun ne făceau să scoatem capul pe fereastră şi să-l întindem pînă la stîlpii de telegraf de pe lîngă linii... Cum trenul trecea prin actuala Polonie, pe lîngă noi romînii, trenul era plin şi cu austrieci şi cu cehi, slovaci şi polonezi.

Dar ce-i trece prin cap lui Leonard ? Desfundă o sticlă de vin, oferă fraţilor din compartiment cîte un pahar şi

apoi începe să cînte din opereta *Liliacul : „Brüderlein und Schwesterlein“* [1].

Atîta a lipsit ca să încingem un cor în patru limbi diferite, la care s-a alăturat apoi aproape întreg vagonul, unit, prin muzica lui Strauss, într-o singură mare familie...

Intrarea în țară ne-a făcut o enormă bucurie. Singurii care ne-au întunecat această bucurie au fost vameșii. A trebuit să plătim vamă la tot ce au putut descoperi ei din cele cumpărate. Iar pentru cele zece țigări de foi cu care ne-au prins a trebuit ca pedeapsă să-i dăm vameșului două și să cumpărăm de la el și două bilete la o reprezentație de teatru care urma „să aibă loc în gara Burdujeni, la o dată ce se va anunța ulterior...“

La 20 septembrie 1907 am deschis stagiunea la Iași cu un succes foarte frumos. Tot orașul știa că venim de la Viena, unde am fost să învățăm de la colegii noștri „cum se joacă teatru în străinătate“.

Dar zău că jucam și noi tot așa de frumos ca și actorii vienezi !

3. UN TURNEU MEMORABIL

Eram, deci, din nou la Iași. Dar în ce formă, de data aceasta ?

Primele reprezentații ale turneului asociației Grigoriu, din 1907, s-au dat la Circul Sidoli. Primiți la început cu indiferență, fiindcă nu jucam la Teatrul Național, încetul cu încetul începusem să observăm o mare afluență de public. Reprezentațiile noastre devin foarte căutate. Sala circului, mare cît Parcul Oteteleșanu, era arhiplină în fiecare seară. Eram sărbătoriți mai ales de către tineretul studențesc.

Hotelierul Buch, care ne cunoștea prea bine de pe vremea direcției Poenaru, ne dăduse cu multă greutate niște camere aruncate în fundul hotelului. Încetul cu încetul începu să-și schimbe atitudinea față de noi. Ne împrietenisem. Seara, după reprezentație, eram invitații lui să facem

[1] Frățiori și surioare (în l. germană). Arie din opereta *Liliacul* de Johann Strauss.

muzică. Era un bun pianist, iar cu teatrul avea o strînsă legătură fiind... rudă de foarte aproape cu Raul Guinsbourg, cunoscutul director al teatrului din Monte-Carlo.

Muzica pe care o făceam noi, după cîteva pahare de vin, nu ştiu dacă plăcea cuiva ; dar sigur era că, pentru odihna pasagerilor din hotel, ea devenea chin curat.

Eram tineri, aveam succese. Singuri nu ne dam seama ce se întîmplă cu noi. Nu ştiam ce prostii să mai facem, ca să ne batem joc de norocul ăsta pe care nu-l visasem. Înnebunisem !

După repetiţia de dimineaţă, împreună cu Leonard plecam la Copou să ne citim corespondenţa (?) ; două-trei cărţi poştale. Înainte de reprezentaţie făceam aceeaşi plimbare. Şi ca nebunia să fie completă, pe cîmpul dintre şosea şi vii descărcam cîteva focuri de revolver. De ce? Parcă noi ştiam de ce? Poate ca să ne răzbunăm, să împuşcăm mizeria şi umilinţele pe care le înduraserăm în acest oraş de-abia cu trei ani înainte.

Faţă de succesul reprezentaţiilor în care jucam, publicul ieşean avea un singur regret: că jucam la circ. Pentru a i se da satisfacţie, din iniţiativa profesorului Hurmuzescu, ni s-a oferit gratuit sala Teatrului Naţional pentru un matineu. Serile eram obligaţi prin contract să jucăm numai la circ.

Am jucat *Fire de artist* la cererea publicului. Sala, decorurile şi publicul au avut de data aceasta asupra noastră atîta putere, încît nu ne-am mai recunoscut.

Mulţi ani apoi n-am mai jucat decît numai la Naţional, în splendidul teatru binemeritat al Iaşilor. Ultimul director al Operetei Grigoriu a făcut greşeala să se întoarcă în 1922 la circ. Nimeni nu s-a mai putut îndoi de data aceasta că marea trupă de operetă intrase în agonie.

În primul turneu al asociaţiei, ansamblul trupei se compunea din artistele Ionaşcu, Florica Florescu, Dan, Mavrodi, Ana Grand, Băjenaru, precum şi din Leonard, Ciucurette, Carussy, Gheorghiu, Petrovicescu, eu etc. cor, orchestră şi personal tehnic proprii, iar disciplina reprezentaţiilor o impunea Grigoriu şi maestrul Franck. Ochiul acestor doi supraveghetori s-a resimţit mulţi ani !

Actorul, de la o vreme, mai ales în provincie, începe să se plictisească, jucînd mereu aceeaşi piesă. Pentru a ieşi din

Această plictiseală începe să-şi exagereze jocul, face improvizaţii, îşi schimbă machiajul, dar nu-şi schimbă gulerul şi hainele. De cele mai multe ori apare în scenă neras, ascunzîndu-şi barba sub un strat de grimon gros ca drojdia de vin, de care se serveau drept deghizament actorii colegului nostru Thespis. Din pricina unei asemenea conduite neglijente, o trupă de actori buni începe să se „cabotinizeze" sau, după termenul propriu întrebuinţat în mod peiorativ, să se „provincializeze".

Asemenea înfăţişări nu erau cu putinţă în asociaţia noastră de operetă. La fiecare spectacol Grigoriu era nelipsit de la „postul său de observaţie". Vreo neglijenţă în îmbrăcămintea actorului, vreo greşeală în pronunţie sau vreo „îngăduinţă" personală în ce priveşte textul îl făceau să se tragă în mod dureros de mustaţă. Semn rău pentru cel vinovat. În antract, strigătele lui de tenor se auzeau pînă în sala teatrului. În schimb, actele celelalte se jucau admirabil.

La pupitru, maestrul Franck urmărea atent execuţia muzicală. Atenţiunea şi disciplina lui se comunicau instinctiv pe scenă, fiindcă suferea cumplit cînd cineva ieşea din bagheta sa. Iată o pildă : printre operetele ce anunţasem la Iaşi, era şi opereta *Boccaccio*. O jucasem la Bucureşti fără să o fi studiat îndeajuns, aşa cum ar fi cerut această minunată operetă. La finalul întîi, în scena „duelului", am cîntat toţi „pe-nţeles", cum zic copiii : fiecare cum şi cînd a vrut. După lăsarea cortinei, Franck, lac de năduşeală, căzînd pe un scaun, ne-a ameninţat că pleacă. Ne spunea că în asemenea condiţii el nu poate să rămînă cu noi. Venise omul din ţară străină ca să-şi cîştige existenţa şi, totuşi, înaintea salariului punea nivelul artistic al reprezentaţiei ce conducea. L-am înţeles. Ne-a fost ruşine. Şi de atunci nici un conflict artistic nu s-a mai ivit între el şi noi.

4. DOUĂ MARI EMOŢII CARE SE SFÎRŞESC CU BINE

De obicei, Compania Grigoriu pleca în turneu numai în oraşele mari şi nu îngăduia popasuri în oraşele cu teatre incomode, fără cabine suficiente şi cu scene defectuoase.

Cu toate acestea, pentru că Teatrul Liric din Bucureşti nu ni s-a putut pune la dispoziţie în acea stagiune decît de la 1 februarie 1908, trebuia să prelungim turneul despre care am vorbit mai sus cît mai mult, ca să ţinem trupa ocupată pînă la deschiderea stagiunii noastre de iarnă.

De aceea, după Galaţi am introdus în itinerariu şi oraşele : Bîrlad, Focşani, Bacău, Roman şi Botoşani. Acest adaos la turneul obişnuit l-a făcut pe Grigoriu să treacă printr-o situaţie ce ar fi putut compromite atît reputaţia companiei cît şi pe a lui personal. Se ştie că ori de cîte ori pleca în turneu o trupă de teatru, componenţii ei aveau asigurat de către direcţie, pe lîngă plata salariului, şi transportul lor şi al bagajelor. Bagajele bietului actor ! Pe vremea aceea, la cîţi n-ar fi fost de ajuns, pentru împachetat, o bocceluţă oarecare ! Cu toate acestea, aproape nici un actor, nici un corist şi nici un muzicant nu pleca la drum fără un cufăr respectabil, a cărui greutate întrecea cam de vreo zece ori greutatea conţinutului.

Felul acesta de a călători era o mare înlesnire pentru posesorul cufărului. Întîi, fiindcă luîndu-şi cu el aşa-zisul bagaj nu mai plătea chirie la Bucureşti. Apoi îl scutea de hamal şi de trăsură, iar direcţia în schimb era asigurată că angajatul ei nu părăseşte trupa. Alteori – s-au întîmplat şi de astea pe vremuri – se salva însăşi direcţia, amanetînd bagajele angajaţilor.

Ceea ce însă devenea păgubitor pentru direcţie era faptul că greutatea cuferelor actorilor, în tot timpul turneului, varia de la oraş la oraş. E adevărat că, străbătînd ţara, cei economi cumpărau şi băgau în cufăr, de pe unde găseau mai ieftin, ba o piuliţă, ba o maşină de călcat sau de gătit. Ni s-a întîmplat însă o dată să avem în cuferele de bagaje ale actorilor şi osemintele unui deshumat, pe care o colegă, rudă cu defunctul, le purta cu trupa pînă să ajungă în oraşul unde voia să-l reînhumeze. Directorul plătea transportul acestui fel de bagaj după tariful de mare viteză.

Uneori, în oraşele în care antreprenorii hotelurilor îngăduiau călătorilor să-şi cumpere singuri lemne din oraş, artiştii îşi umpleau cuferele ca să aibă ce consuma în hotelurile unde nu era permis acest lucru, fiind obligaţi să şi le procure cu porţia de la hotelier.

Ne găseam la Botoşani. Eram mai mult de nouăzeci de angajaţi. Trebuia să plecăm direct la Craiova, unde eram anunţaţi. Distanţă destul de mare şi foarte costisitoare.

– Măi Nae – întreabă Grigoriu pe secretarul trupei, însărcinat cu transportul bagajului – ce crezi? Sîntem în creştere sau în descreştere cu greutatea bagajelor?

Nea Nae, care cunoştea misterul, de care se folosea şi el, îi răspunse :

– Cine poate şti? O să vedem la cîntărit !

– Du-te şi întreabă la gară cît costă suta de kilograme de bagaje pînă la Craiova şi facem apoi o mică socoteală.

Nenea Nae se duce şi se întoarce cu răspunsul.

– Ei ? îl întreabă directorul.

– Scump de tot. Dar am aranjat cu portarul gării să-i dăm ceva şi să ne treacă în recipisă jumătate din greutatea cuferelor.

– Măi, să nu păţim ceva !

– Da de unde ! Garantez.

A doua zi se începe căratul bagajelor la gară. Camionagiii, săracii, gemeau din greu cărînd cuferele.

– Ce aveţi, domnule, înăuntru? Plumb?

– Repertoriu – le răspundea nenea Nae – cărţi, note muzicale. Nu ştiţi ce grea e hîrtia?

– Vai de capul nostru ! De ştiam că aveţi atîta „lepertor", ne lipseam.

La gară, se începe repede cîntărirea bagajelor. Un hamal cîntărea, iar portarul gării însemna.

– 180 de kilograme ! striga hamalul.

Portarul, însemnînd într-o cărticică, îi şoptea în acelaşi timp lui nenea Nae :

– 90 !

– 240, ţipa hamalul.

– 120, şoptea portarul.

Şi tot aşa mereu. Toate cifrele, anunţate de hamalul care cîntărea, portarul le şoptea pe jumătate. După ultimul cufăr, mulţumiri din ambele părţi.

Seara, nenea Nae, ca să se arate şi mai recunoscător pînă la plecarea trenului spre Craiova, îi mai trage şi cîteva sticle de vin cu portarul gării, în contul economiei ce făcuse directorului.

Pe atunci de la Botoşani şi pînă la Craiova, trenul trebuia schimbat şi la Vereşti şi la Chitila. Ce s-a întîmplat nici pînă acum nu ştiu, dar la sosirea noastră la Craiova lipseau dintre bagaje cinci cufere.

– Ce facem, domnule şef? – întrebă îngrijat nenea Nae. – Uite, avem atîtea colete predate şi au sosit mai puţine.

– S-or fi rătăcit la schimbarea trenului – îi răspunse şeful liniştit – şi au să vină cu trenul următor.

– Bine, dar jucăm deseară şi avem nevoie de bagaje.

– Ce să vă fac? Ridicaţi-le deocamdată pe cele sosite şi la noapte le primiţi şi pe celelalte.

Nenea Nae a înţeles că aceasta era singura soluţie, că altfel pierdem spectacolul şi dădu numaidecît ordin camionagiilor să încarce.

– Staţi ! – zice şeful. – Mai întîi să cîntărim coletele sosite, ca să vedem ce greutate lipseşte, din totalul greutăţii însemnate pe recipisă.

Cînd a auzit asta nenea Nae, i s-a părut că sute de trenuri se încrucişează, trecîndu-i vertiginos pe dinaintea ochilor.

– Vai de mine, domnule şef ! De asta avem noi timp acum? Actorii îşi aşteaptă bagajele pentru reprezentaţie ! Lipsesc cinci colete, uite recipisa. Eu cred că asta vă e de ajuns.

– Da – răspunse şeful – dar poate să fie cinci colete mari, după cum pot să fie cinci colete mici. În cazul cînd rămîn pierdute, dumneavoastră o să cereţi despăgubiri. Nu putem libera nici unul din cuferele sosite pînă ce nu le cîntărim. Şi operaţia începu.

Hamalii aduceau cufere la cîntar, iar nenea Nae năduşea, cu tot frigul de afară. Avea şi motiv. Ştia că se va descoperi pungăşia, că va fi dat în judecată... Trupa compromisă, cinci cufere lipsă... Dar portarul, portarul, săracul ! Ce-o să facă portarul?

Scăpare nu există. Numai o minune să-i mai vină în ajutor !

Şi, într-adevăr, nenea Nae a văzut această minune. Portarul gării Botoşani nu scăzuse nimic din greutatea reală a bagajelor. Potrivit greutăţii bagajelor sosite şi cîntărite, se vedea cît de colo că portarul nu scăzuse nimic. Lui nenea Nae nu-i venea să creadă ochilor.

– E nemaipomenit ! Nemaipomenit ! își zicea mereu ștergîndu-se de năduşeală pe un ger de –20°. Mare şmecher, domnule ! ! !

Odată instalați la Craiova ne-am dat de la început seama că aveam de luptat cu impresia lăsată de vechea trupă de operetă a orașului. Emoția noastră a fost mare. Publicul craiovean era obișnuit cu reprezentațiile bune de acest gen. Trupa de pe vremuri a Teatrului Național din localitate repurtase mari succese pe care craiovenii și le mai aminteau ori de cîte ori aveau prilejul să facă o comparație. Aveam, însă, în repertoriul nostru, pe lîngă operetele vechi, şi multe noi, a căror tehnică teatrală cerea o interpretare cît mai firească. Cu aceasta am cîştigat repede sufragiile craiovenilor.

Dragostea pe care publicul unui oraş o păstrează actorilor săi e defavorabilă uneori celorlalți actori veniți în turneu. Pierdusem poate ca talent în comparație cu foştii actori de operetă craioveni, dar cîştigasem prin tinerețea şi vioiciunea noastră : condiții principale ale actorilor de acest gen.

Prin cuceririle ce le făceam, firma trupei începea din zi în zi să cîntărească tot mai greu. Conducătorul nostru se mîndrea, spunînd celor care pierdeau din vedere aceasta că partea lui de merit e tot aşa de mare ca şi a noastră. El a fost acela care a ştiut să întrunească elementele artistice din care i se compunea trupa. Şi avea mare dreptate să se mîndrească. Condițiunile de organizare ale asociației, priceperea de bun organizator şi de bun gospodar, calități pe care Grigoriu le-a avut din belşug, au avut puterea să ne hotărască să părăsim Teatrul Național.

A fost totuşi un act de mare curaj ca la sfîrşitul lunii ianuarie 1908 să deschidă, la Teatrul Liric, prima stagiune de iarnă a acestei companii.

5. PRIMA STAGIUNE DE OPERETĂ, IARNA, LA BUCUREŞTI

A fost într-adevăr o hotărîre îndrăzneață de a încerca să dăm spectacole în fiecare seară la București, alături de Teatrul Național, care la acea dată nici el nu juca în

toate serile, spectacolele sale alternînd uneori cu cele de operă italiană.

Cunoşteam foarte bine toate cauzele care au determinat falimentul tuturor trupelor ce au încercat să facă la fel. Trebuia deci să ne prezentăm în condiţii optime. Am adăugat deci ansamblului nostru direcţia de scenă a poetului şi autorului dramatic Haralamb Lecca, pe care l-am răpit Teatrului Naţional din Iaşi. Am comandat la Viena atît costumele cît şi decorurile necesare noutăţilor repertoriului nostru de iarnă.

Unii îşi mai amintesc, poate, de montarea celor două operete, *O mie şi una de nopţi* de Johann Strauss, cu care s-a deschis stagiunea, şi de *Farmecul unui vals*, al căror renume durează pînă astăzi. Pentru prima operetă, am angajat-o pe Natalia Otto, cîntăreaţa de operă ; totodată s-au mai adăugat trupei cîntăreţii Mihail Nasta, Liviu Macedonescu, Andrei Niculescu şi Gr. Alexiu.

În această stagiune am încercat să ne alcătuim şi un repertoriu de operă. Astfel, Compania Grigoriu a reprezentat, cîntate în romîneşte pentru prima oară în ţară, operele : *Mireasa vîndută* de Smetana, *Povestirile lui Hoffmann* de Offenbach, *Don Pasquale* de Donizetti, *Cio-cio-san* de Puccini, *Hänsel şi Grethel* de Humperding, *Werther* de Massenet.

Buna gospodărire, precum şi condiţiunile artistice în care a activat au făcut ca, începînd cu acel an, trupa Grigoriu să se impună ca o necesitate şi în stagiunile de iarnă la Bucureşti.

A trebuit să recunoaştem că reuşita noastră, mai cu seamă cu *Farmecul unui vals*, o datoram în parte şi indicaţiilor ce le căpătaserăm cu prilejul vizionării acestei operete la Viena.

Capitolul VII

1. A DOUA OARĂ LA VIENA

Înainte de începerea repetiţiilor pentru stagiunea de vară, aveam o lună liberă. Ne plătisem datoria la Banca Poporului, puteam face o alta nouă, ca să avem putinţa de a repeta călătoria în oraşul operetei.

De data aceasta mi s-a părut Viena şi mai frumoasă. Era primăvară. Învăţasem rosturile oraşului şi ştiam acum că se poate petrece acolo şi mai ieftin şi mai bine decît am petrecut prima oară. Numai că, de data aceasta, operetele pe care le-am văzut şi pe care le-am jucat mai tîrziu în ţară ne-au cam nemulţumit. N-au avut acelaşi succes ca Viena însăşi. Erau foarte slabe.

Cea mai reuşită reprezentaţie pe care am văzut-o cu prilejul acestei a doua călătorii în oraşul operetei a fost o comedie cu cîntece *Immer oben auf*[1], cu Max Pallemberg alături de marele actor vienez Girardi. Cel dintîi era atunci un începător, dar se întrevedea în el actorul mare de mai tîrziu, atît de preţuit de cunoscutul regizor Max Reinhardt.

Pe artistul Girardi, creatorul principalelor roluri în operetele marilor compozitori Johann Strauss, Suppé, Millőcker, Eysler şi atîţia alţii mai puţin cunoscuţi la noi, eu îl socot de aceeaşi însemnătate în teatrul de operetă, ca şi Ermette Novelli în dramă şi comedie. Semănau chiar şi ca fizic.

Numele lui Girardi se află înscris în istoria teatrului ca întemeietorul şi popularizatorul operetei, producţie specifică a frumoasei Viena. Pe majoritatea partiturilor vechi de operetă, fotografia lui Girardi, în rolul lui Adam

[1] Totdeauna deasupra (în l. germană).

din *Vînzătorul de păsări* de Zeller, în Jupan din *Voievodul țiganilor* de Johann Strauss, *Jonathan* de Millöcker, colonelul din *Studentul cerșetor* de Millöcker, generalul din *Fatinitza* de Suppé, Torelli din *Fire de artist* de Eysler și atîtea altele, servește ca indicator al interpretării, al costumului și ca încurajare pentru acei care i-au urmat.

L-am văzut jucînd în *Immer oben auf*, în *Fire de artist* și în *Copilul circului*, operetă în care actorul vienez avea un deosebit succes : un director de circ nu mai poate să-și mențină nici trupa, nici familia și este amenințat cu închisoarea, dacă nu părăsește terenul pe care și-a instalat baraca. Despărțirea de colegii săi, redată de Girardi în chip cît se poate de simplu numai cu ochii și prin slabe strîngeri de mînă, este impresionantă și de mare efect artistic. Dar directorul circului are și o fetiță de șapte-opt ani. Nu o poate lua cu el în lumea largă unde o pornește ca să-și piardă urma. Un conte se oferă să o ia cu el, ca fiul acestuia să aibă cu cine să se joace. Girardi lua pe fiecare din acești doi copii pe cîte un genunchi și le cînta urîndu-le să fie unul pentru celălalt ca „frățior și surioară". După cîțiva ani se întoarce și vede că fiica sa este luată în rîs de fratele ei vitreg, care o disprețuiește pentru obîrșia ei populară.

În fața acestei constatări, Girardi începe să tremure. Încearcă să se abțină. Se repede la fiul contelui, ridică fioros mîna, nici un cuvînt nu scoate, privește amenințător, își ia copila de mînă și pleacă. Am văzut în jocul lui Girardi trăsături folosite de Novelli în interpretarea celor mai însemnate roluri ale acestuia.

Eu nu pricepeam atunci cum de nu era îndreptată opereta originală în direcția acestor subiecte pline de înțeles social și umanitate !

Jocul lui Girardi n-avea nimic comun cu al acelor actori de operetă care, ca să-și justifice anumite efecte grosolane și unele exagerări, își depreciază singuri profesia spunînd că „la operetă merg și de astea".

Pe Max Pallemberg l-am văzut în mai multe operete și l-am urmărit în toată cariera sa, pînă în ziua accidentului de avion în care s-a prăpădit, spre durerea nenumăraților săi admiratori.

În opereta *Manevrele de toamnă* de Kalman, jucînd pe plutonierul Walerstein, şi-a permis ca la ieşirea din scenă (în actul întîi) să-şi sărute soldaţii în rîsetele spectatorilor. Un asemenea gest de intimitate a superiorului faţă de inferiori nu era îngăduit în armata austriacă. Din pricina acestui fapt, admirabilul artist Max Pallemberg a fost scos din rol prin rezilierea angajamentului şi i s-a interzis să mai joace cîtăva vreme la Viena.

Datorită acestei întîmplări, opereta l-a azvîrlit pe Pallemberg în braţele marelui regizor Max Reinhardt la Berlin. De mult Reinhardt voia să reprezinte *Avarul* de Molière cu Pallemberg, dar acesta nu reuşea niciodată să se elibereze de celelalte obligaţii.

L-am văzut în acest rol la Cernăuţi şi ţin să notez aci cîteva din impresiile ce le-a produs asupra mea.

La ridicarea cortinei se vedea un salon mare, vechi şi neîngrijit, cu scaune desperecheate, cu cufere mari, exagerat de mari, bine încercuite cu fier, cu lacăte şi zăvoare mari legate cu un lanţ gros de pereţii salonului. Într-o parte a camerei, o canapea, pe care Harpagon stătea de pază, culcat.

Pallemberg era îmbrăcat cu un halat trei sferturi, din stofă vişinie, vătuit, cu chiloţi galbeni, ciorapi albi lungi, căzuţi, pantofi de lînă, iar pe cap purta o scufie albă cu codiţă şi moţ. Întregul costum, foarte uzat, completa o figură străjuită de un nas ca ciocul păsărilor de pradă. În totalitatea ei, înfăţişarea lui Pallemberg avea ceva chircit, respingător, caracteristic pentru patima avariţiei.

În cunoscutul monolog din actul al patrulea, Pallemberg nu venea în scenă trîntindu-se în faţa publicului, ca şi cum pentru public ar fi fost scris „monologul", aşa cum se produc de obicei actorii în acest rol. Pallemberg intra în scenă strigînd încă de afară : „Hoţii !" Apoi, rostogolindu-se, se tîrî, voi să se ridice, nu izbuti, ridică o mînă să-şi caute un sprijin şi îşi luă mîna drept o ameninţare străină ; după care se retrase, căzu pe spate şi rămase îngrozit de mîna care-i stătea deasupra capului ; şi tot îngroziţi îl priveau şi spectatorii. După ce îşi găsi caseta în ultimul act, el încercă să şi-o ascundă. Pîndi să nu-l vadă cineva, ascultă, se asigură că nu-i nimeni, căută în cîteva locuri o ascunzătoare şi dădu, deodată, cu ochii de publicul din sală. Se

uită urît la public, cortina începu să cadă, o apucă cu mîna şi o trase în jos, neluîndu-şi ochii de la spectatori, ca şi cum aceştia ar fi fost hoţi.

Actorul Max Pallemberg, desăvîrşitul comic de operetă, a ridicat comedia lui Molière – cu ajutorul lui Reinhardt bineînţeles – la un grad superior, înfăţişînd nu un avar ci „avariţia" în general. Rolului lui Harpagon i-a urmat *Topaze* de Marcel Pagnol în care Pallemberg a avut o altă creaţie excepţională. Pentru mine, actor tînăr, care părăsisem teatrul de dramă şi comedie, evoluţia artistică a lui Pallemberg a fost o dovadă că popasul meu în operetă nu-i va dăuna carierei mele, ba poate chiar dimpotrivă.

Şi la noi în ţară, pe marele Grigore Manolescu îl găsim în distribuţia personajelor operetei *Principesa de Trebizunda* de Offenbach. Maestrul Nottara a cîntat în corul operetei de la Teatrul Naţional ; Ion Petrescu, Liciu, Toneanu, Soreanu, Catopol, Aristizza Romanescu, Maria Ciucurescu, Amelia Hasnaş, Maria Giurgea, Marieta Ionaşcu şi mulţi alţi artişti de seamă ai teatrului nostru şi-au început cariera ca actori de operetă. După cît se vede, părerea marelui regizor sovietic Stanislavski, că opereta este cea mai bună şcoală pentru viitorii actori, a fost confirmată şi în teatrul nostru.

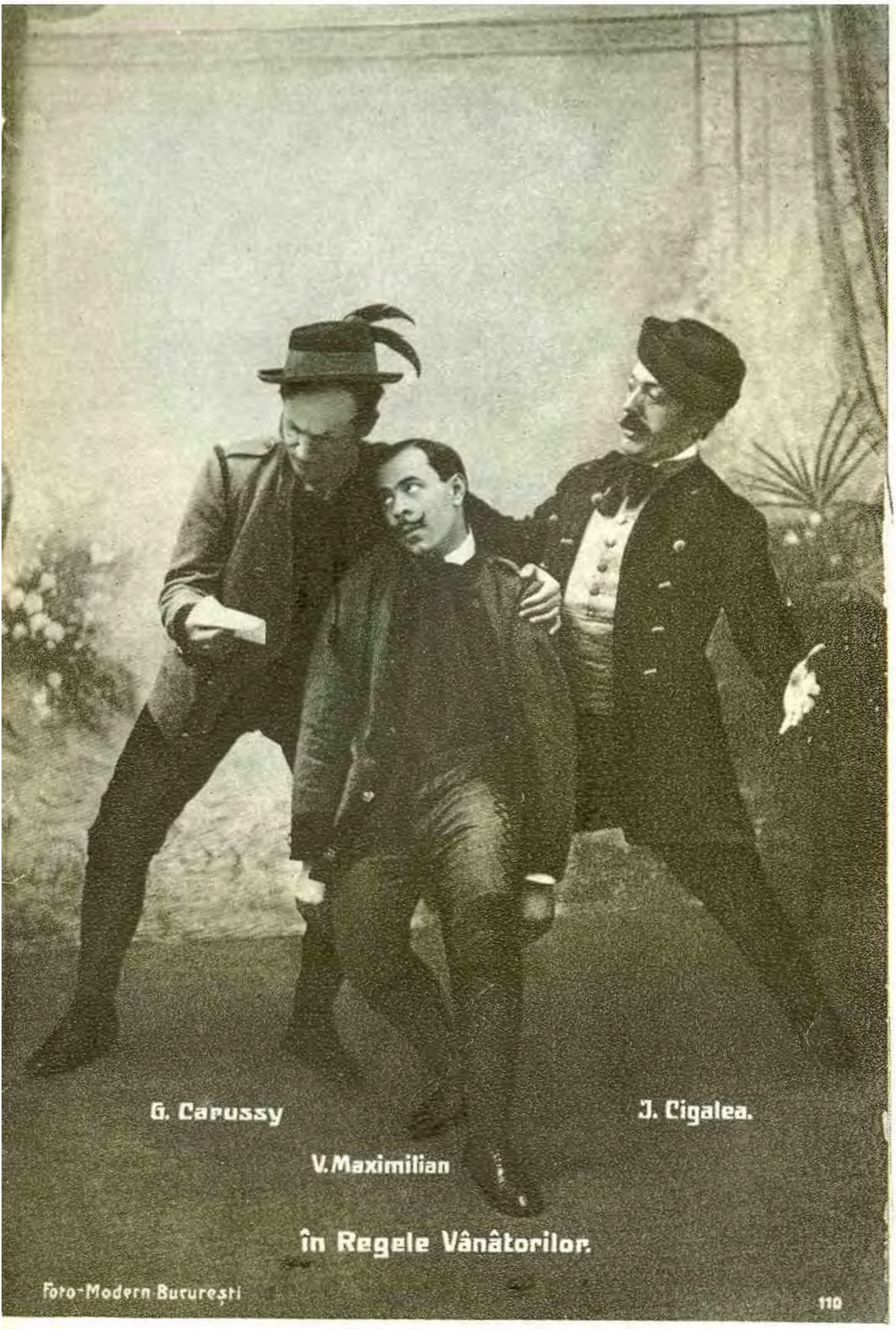
Trebuie însă şi în comedie şi mai cu seamă în operetă să se pună „frîu" în special artiştilor comici. Unii dintre aceştia vor cu tot dinadinsul să aibă succes la repetiţie, alţii să se rîdă la replică, unii solicită nu numai rîsul publicului, ci şi al partenerilor. Or, esenţial este un singur lucru : succesul reprezentaţiei. Rîvna actorului de a se distinge numai el personal este în cel mai înalt grad păgubitoare unităţii de stil şi de concepţie a spectacolului.

În cea de a doua călătorie la Viena, am mai putut să trag un învăţămînt foarte folositor carierei mele. Am asistat la opereta *Die romantische Frau*[1], de Weinberg, în care jucau Mitzi Gunther şi Treumann, marii creatori ai atîtor roluri de operetă. Atît de mult mi-a plăcut această operetă, dar mai cu seamă rolul lui Treumann, încît l-am convins pe Grigoriu să jucăm neapărat în stagiunea de vară această operetă, asigurîndu-l de un mare succes.

[1] Femeia romantică (în l. germană).

V. Maximilian în rolul croitorului
Ață din piesa *Lumpatius Vagabondus*
de Nestroy (1906)

V. Maximilian în rolul Torelli din opereta *Fire de artist* de Ed. Eysler (Compania Grigoriu, 1907)



V. Maximilian, G. Carussy și I. Cigalea în opereta *Regele vînătorilor* de Ed. Eysler (Compania Grigoriu, 1907)

N. Leonard și V. Maximilian în opereta *1001 de nopți* de Johan Strauss (Compania Grigoriu, 1908)

V. Maximilian, G. Carussy și N. Ciucurette (1908)

V. Maximilian și G. Carussy în opereta *Țăranul voios* de Leo Fall (Compania Grigoriu, 1909)

V. Maximilian în rolul Pluton din opereta *Orfeu în infern* de I. Offenbach (Compania Grigoriu, 1909)

V. Maximilian în rolul Hitamaro din opereta *Dama în roșu* de Weimberg (Compania Grigoriu, 1912)

Cu această operetă s-a întîmplat ceva neobişnuit într-un teatru muzical. Am avut treizeci de repetiţii cu orchestră. Cunoşteam felul de montare, de mişcare al tuturor personajelor. Memorasem toate aşa-zisele „cîrlige" din care-şi compusese Treumann delicioasa sa creaţiune. Cu toate acestea, spectacolul a avut o înmormîntare artistică clasa I. Eu, ca actor, de asemenea, n-am izbutit. Nu numai publicul dar nici actorii nu-şi mai amintesc astăzi să se fi jucat vreodată la Oteteleşanu opereta *Femeia romantică ;* atît de scurtă i-a fost viaţa. Concluzia : un actor poate vedea, poate imita la perfecţie pe un coleg superior şi totuşi nu poate obţine succes. O spun din experienţă proprie. În *Femeia romantică* am încercat să îmbrac o haină străină şi publicul m-a prins. De atunci n-am mai umblat în haine „de furat".

Călătoriile în străinătate sînt totuşi folositoare actorilor, atît din punctul de vedere al instrucţiei generale, cît şi din punct de vedere profesional. Aceasta era cu atît mai valabil pentru vremea aceea, cînd nu exista cinematograful şi singurele informaţii asupra realizărilor colegilor noştri străini le puteam obţine doar din revistele de specialitate, sau asistînd la spectacolele trupelor ce veneau în turneu şi care nu întotdeauna se prezentau în condiţiuni onorabile.

În calitate de spectator, actorul poate să-şi dea seama de rezultatele ce s-au putut obţine în teatrele din alte ţări, din colaborarea directă a actorului cu a autorului, îşi poate da seama de prea marea lui îndrăzneală sau de lipsa lui de îndrăzneală, într-un cuvînt : dacă nu se poate controla suficient prin cultură, aşa cum cerea Leonardo da Vinci artistului, el poate învăţa de la marii regizori de aiurea care este limita posibilului în artă – şi acest lucru îi este de foarte mare folos. A imita însă pe alţi actori înseamnează a obţine rezultatul obţinut de mine după reprezentaţia operetei *Femeia romantică.*

2. LEONARD FACE O ÎNCERCARE

De data aceasta, în afară de îmbogăţirea cunoştinţelor noastre profesionale, călătoria noastră la Viena mai avea un scop : Leonard ţinea cu tot dinadinsul să cînte la

Volksoper[1] rolul lui Escamillo din *Carmen* de Bizet. Pentru a face realizabilă această dorință, reușisem să avem de partea noastră pe agentul teatral Kaiser și pe regizorul Markowsky, care a fost mai tîrziu angajatul Operei Romîne. Aceștia, de comun acord, aranjaseră o audiție pentru mai mulți candidați, dintre care făcea parte și Leonard. Eu, ascuns într-o parte a scenei, așteptam rezultatul. Fix la ora anunțată, un domn scund, grăsuliu, cu mustață mică neagră, apare brusc și, trecînd repede prin scenă, fără să salute sau să răspundă la saluturi, a dispărut, făcîndu-se invizibil în întunericul beznă al sălii. Actorii care veniseră pentru reprezentația de seară – se cînta *Nevestele vesele din Windsor* de Nicolai – au dispărut și ei în cabine, ca niște școlari la apariția profesorului. Personalul scenic nu s-a mai mișcat de unde se găsea și nimeni din cîți eram pe scenă n-am mai avut curajul să scoatem o șoaptă măcar. *Herr Direktor*[2] Karl Simons era în sală ! ! !

Pentru mine, care nu venisem să candidez pentru vreun rol de operă, omul acesta scund nu mi s-a părut un director de teatru, ci un „zbir", iar personalul scenei, atît de înfricoșat de apariția acestui „zbir", mă făcea să cred că cel puțin o dată a făcut cunoștință cu cnutul *Herr Direktor*-ului de operă „populară".

Am întrebat pe agentul teatral, Kaiser, dacă în Austro-Ungaria de pe atunci mai există vreun exemplar în felul directorului de la *Volksoper*. Mi s-a răspuns că aproape toți directorii germani sînt la fel și au aceeași manieră de a-și impune o asprime specială, fără de care, cred ei, actorii nu pot fi conduși.

Angajaților nu le era îngăduit să vorbească cu directorul lor decît într-o anumită zi a săptămînii, cerînd în prealabil audiență prin secretarul trupei. Actorii care nu se puteau deprinde cu astfel de directori trebuiau să plece din trupă, ori să se lase să fie educați de către tiranul-director. Un asemenea exemplar era în 1920 directorul Teatrului Maghiar din Timișoara. În primele zile cînd îi intra un angajat în trupă, răspundea salutului acestuia, ducînd pălăria pînă la pămînt. Noul angajat, obligat de

---

[1] Opera populară (în l. germană).
[2] Domnul director (în l. germană).

această politcțe repetată, începea peste cîteva zile să se închine și el pînă la pămînt. Din momentul acela, educația fiindu-i făcută, directorul ori se făcea că nu-l vede, ori abia ducea un deget la pălărie, în ciuda plecăciunii pline de umilință a angajatului său.

Spaima ce i-a produs directorul de la *Volksoper* l-a făcut pe Leonard să se convingă că n-ar fi în stare să se deprindă cu o asemenea conducere.

S-a lăsat păgubaș și s-a întors în țară.

3. UN FOLOS AL ARTEI DRAMATICE

Cu prilejul celei de a doua călătorii la Viena, am văzut o reprezentație care mi-a dat mult de gîndit : reprezentația unei companii japoneze de teatru, sub conducerea artistei Hannako. Se juca piesa *Ottaka,* la *Apollotheater.*

Se spune că Mihail Pascaly, la care maestrul Nottara și-a făcut într-un timp ucenicia, socotea secundare atît cuvintele rolului cît și gesturile jocului său, iar principale sinceritatea și simțirea în interpretare. Pentru a dovedi că are dreptate, a făcut următoarea probă sub controlul colegilor : cu un dramatism puternic a intrat în scenă, astupîndu-și ochii cu amîndouă mîinile, rostind următoarele cuvinte : „Ce-mi auziră urechile?“ Apoi, acoperindu-și urechile, rosti : „Ce-mi văzură ochii?“ Nici o mișcare nu s-a produs în public. Acesta a încercat aceeași emoție ca și cum gesturile lui Pascaly ar fi fost în deplin acord cu cuvintele sale.

Această constatare am făcut-o și eu la spectacolul japonez. Un subiect aproape copilăresc, care, deși în limba japoneză, era foarte inteligibil. Ascultați : stăpîna casei pleacă la plimbare. În lipsa ei, servitoarea îi îmbracă chimonoul, se servește de articolele de toaletă ale stăpînci sale, pudrîndu-și obrazul, făcîndu-și sprîncenele, buzele, într-o nemărginită bucurie, scontînd cu glas tare impresia pe care o va face iubitului ei, la care intenționa să plece. Sosește stăpînul casei. Îmbrăcată și deghizată astfel, Ottaka e luată de către acesta drept soția sa, care se pregătește pentru un *rendez-vous.* Se repede și-i dă o lovitură de cuțit în spate. Ce simplu !

La începutul reprezentației, mărturisesc că începusem să rîd de gesturile actorilor și de felul lor de a vorbi. Încetul cu încetul însă, acțiunea dramatică începînd să se închege, limba în care se vorbea și cum se vorbea nu mă mai interesa. Fără explicații și fără program, am putut să-mi dau seama ce se petrecea pe scenă. Simțămintele omenești apăreau clare datorită jocului artiștilor. Bucuria servitoarei, revolta stăpînului, suferința și moartea servitoarei, desperarea stăpînului, dîndu-și seama de greșeala făcută, erau redate cu o desăvîrșită sinceritate. Hannako o juca pe servitoarea. În scena deghizării avea atîta drăgălășenie, atîta grație și comic, încît europeanul cel mai european vedea în figura ei o frumusețe cuceritoare. În scena morții, care dura cîteva minute, storcea lacrimi.

Era puterea măiestriei actoricești, ce leagă sufletește pe om de om, indiferent de religie, indiferent de neam, indiferent de rasă. Poate că niciodată nu mi-aș fi putut da seama de puterea aceasta a meșteșugului nostru dacă nu aș fi avut prilejul să văd o asemenea reprezentație.

Hannako a fost și la București. Dar reprezentațiile ei au trecut neobservate. Venise spre vară. Era cald și cînd e cald lucrurile interesante trec în urma celor amuzante...

4. CÎND POATE ACTORUL SĂ SE ÎMBOLNĂVEASCĂ

Marele regizor și director al Teatrului de Artă din Moscova arăta în cartea sa, printre atîtea adevăruri și învățăminte, ce bucurie simt actorii la închiderea stagiunii cînd, în sfîrșit, *„au și ei dreptul, săracii, să fie bolnavi"*.

În prima duminică a stagiunii 1908–1909 m-am pomenit cu o temperatură de 39–40 de grade. Cum de-abia sosisem în capitală, unde aveam publicul nostru, era firesc ca biletele să fie vîndute pentru mai multe reprezentații.

Trebuia să joc oricum.

Matineul din acea zi l-am suportat, cu toate tremurăturile și amețelile inerente unei boli cu temperatură.

După matineu am rămas în cabină. Zgribulit ca un cîine pe vreme de vifor, m-am întins pe o canapea. Pentru reprezentația de seară, însă, efortul a fost peste puterile

mele slăbite. După duetul din opereta *1001 de nopți* de Johann Strauss am căzut în nesimțire. Spectacolul a continuat fără rolul meu.

Deșteptîndu-mă tîrziu de tot, am văzut cu plăcere în jurul meu pe toți colegii, am văzut și pe oamenii de serviciu privindu-mă cu simpatie, am văzut și cîțiva spectatori, dar nu am mai văzut nici pînă astăzi portmoneul și ceasul – primul și singurul meu ceas de aur – și ăsta cîștigat la loterie.

Doi prieteni m-au condus acasă, compătimindu-mă si pentru starea mea și pentru paguba ce suferisem din pricina... marelui devotament al acelora care m-au luat în brațe și m-au transportat în cabină.

Dar, cu toată starea gravă, nu mi se putea îngădui să zac mai mult de două zile, cînd trebuia să aibă loc *Principesa dolarilor*, de Leo Fall, cea dintîi premieră din această stagiune. Spectacolul era așadar mai important decît sănătatea mea. Am jucat.

O săptămînă întreagă temperatura s-a menținut îngrijorător de urcată. Mă duceau la teatru, învelit cu tot ce se găsea prin casă mai gros, așezat ghemotoc într-un cupeu. Tremurăturile totuși nu conteneau, mai ales cînd trebuia să mă dezbrac și să mă îmbrac pentru multele schimbări de costume cerute de acțiunea operetei. Ascundeam cum puteam mai bine acele neuitate frisoane.

Nimeni din sală nu bănuie chinul prin care trece bietul actor bolnav, cînd își lansează replica menită să stîrnească rîsul. Lupta aceasta a actorului împotriva trupului său suferind am dat-o și eu la primele reprezentații ale operetei *Principesa dolarilor*. Meseria de actor ne interzice să trădăm suferințele noastre personale, atît timp cît nu sîntem noi, ci acei pe care sîntem chemați să-i reprezentăm.

Sînt unii care ne tăgăduiesc simțirea pe scenă. Ce bine ar fi ! N-am mai simți nici cînd sîntem bolnavi ! Numai că există un factor cu totul special care îl transformă pe actor în sclavul meseriei lui. Este dorința de a-i cuceri pe spectatori, prin orice mijloc.

Aparițiile actorului în fața rampei luminate sînt ispite ce-l fac să nu pună prea mult preț pe sănătate. Pentru aceasta își lasă la o parte suferințele personale, ori de cîte ori se găsește în fața publicului. Actorul e cel mai

înverşunat luptător din marea bătălie teatrală. Rezistenţa publicului este puternică. O rezistenţă de „inamic". Nu se lasă convins uşor de cele ce se spun pe scenă. Actorul îşi dă bine seama de răspunderea pe care o are şi dovada conştiinciozităţii o poate vedea oricine în nenumăratele cazuri de boală. Din nenorocire, această conştiinciozitate n-a inspirat pe nici un patron să-i ofere actorului o existenţă omenească şi asigurarea în caz de boală şi bătrîneţe.

Există, însă, de aproape patruzeci de ani, un stat, în care nu numai că arta cunoaşte o deosebită şi continuă înflorire, ci se bucură şi de un permanent sprijin şi ajutor. Acolo slujitorii teatrului sînt socotiţi muncitori şi luptători. Acolo actorul este conştient că arta lui este un mare şi puternic mijloc de a mobiliza masele largi ale poporului în lupta pentru apărarea drepturilor cîştigate, pentru realizarea unui vis de veacuri. Acest stat este Uniunea Sovietică.

Actorii în U.R.S.S. şi-au dat seama de sprijinul şi preţuirea ce le-o dau partidul şi guvernul, ridicîndu-i pe o treaptă socială pe care n-ar fi putut s-o cunoască sub vechile orînduiri. Spre deosebire de trecut, în timpul puterii sovietice actorului i s-au asigurat cele mai bune condiţii de lucru, iar nesiguranţa zilei de mîine, care pentru noi constituia odinioară o adevărată obsesie, nu mai frînează elanurile creatoare.

Astăzi şi la noi, în urma istoricelor transformări petrecute după eliberarea de sub jugul fascist, oamenilor de teatru li s-au creat cele mai bune condiţii pentru libera şi deplina dezvoltare a aptitudinilor lor artistice. Actori care nu sperau să mai poată gusta vreodată satisfacţia succesului artistic sînt încadraţi în diferite teatre din Bucureşti şi din ţară, în condiţii cum nu le-au avut nici chiar atunci cînd erau în plinătatea forţelor lor fizice. Cei în vîrstă sau bolnavi au asigurate pensii, fără ca să fi depus cea mai mică cotizaţie. Nu mai vorbesc de casele de odihnă, de sanatoriile ce se pun la dispoziţia actorilor în mod gratuit.

Sînt fericit că în ultimii mei ani mi s-a dat prilejul să pot vedea pe colegii mei scăpaţi de mizeria crescîndă în care se înfundau pe vremuri an cu an tot mai adînc.

5. CUM AM DEVENIT TENOR

După ghinionul ce-l avusesem ultima oară la Viena, eram hotărît să mai stau şi p-acasă, dar ziarele şi revistele austriece ne-au anunţat în cursul iernii două mari succese cu foarte bune roluri pentru trei dintre cariatidele trupei. Nu mai puteam sta locului şi de-abia aşteptam să se sfîrşească stagiunea.

După ultimul matineu al stagiunii de iarnă, înainte să fi ieşit tot publicul din sală, urcaţi într-o trăsură, pornirăm la gară : Ciucurette, care ieşea pentru prima oară din ţară, Carussy şi cu mine. Leonard ne părăsise de data aceasta. A plecat cu cîteva zile în urma noastră ca să ia lecţii de canto cu profesorul Jean de Reské la Paris, unde credea că va putea să contracteze mai tîrziu un angajament.

Sosiţi la Viena, colegii mei şi cu mine începem, cum era şi natural, prin a ne duce la spectacolele care prezentau pentru noi un interes deosebit din punct de vedere profesional. Am văzut la teatrul *An der Wien* opereta *Manevrele de toamnă* de Kalman, iar la *Karl Theater* opereta *După divorţ* de Leo Fall, două succese dintre cele mai frumoase ale teatrelor vieneze de operetă.

Ne încîntaseră aceste operete ; mai ales Ciucurette şi Carussy s-au arătat foarte entuziaşti. În chip tacit, fiecare dintre noi şi-a rezervat rolul pentru stagiunea de vară din Bucureşti.

Pe vremuri era un obicei în teatru. Cei care călătoreau în străinătate se credeau îndreptăţiţi să se distribuie singuri în piesele pe care le vizionau şi urmau să fie reprezentate în ţară. Tot ei distribuiau rolurile şi celor rămaşi acasă, dîndu-se drept cunoscători. Cei distribuiţi trebuiau să se supună sfaturilor competente ale celor întorşi din călătorie şi care nu mai puteau admite altă interpretare decît aceea pe care o văzuseră ei aiurea. Vai, însă, de aceia care aveau slăbiciunea să-i asculte ! Eu, deşi văzusem operetele jucate la Viena, m-am pomenit dimpotrivă, distribuit de tovarăşii mei de călătorie, tocmai în acelea dintre roluri la care nici n-am rîvnit vreodată şi nici nu m-am crezut în stare să le pot juca.

Cu chiu cu vai începusem să mă strecor şi chiar să mă specializez în rolurile de june comic, căci vocea nu-mi în-

găduia mai mult. La Viena ochisem şi eu vreo două roluri de acest fel. Mare mi-a fost însă mirarea cînd îl auzii pe Ciucurette spunîndu-mi că jocul meu de scenă şi distincţia mea sînt indispensabile (?) rolurilor de amorez-prim din *Manevrele de toamnă* şi *După divorţ* şi că nu-mi cunosc eu însumi resursele vocale (?), pe scurt : că numai astfel vom avea succes. Calităţi de actor, ca ale mele, zicea el, nu le are nici un cîntăreţ. Nu am înţeles niciodată cum poţi fi tenor avînd numai joc de scenă. Am înţeles însă că diplomaţia lui Ciucurette consta în a mă face să renunţ la rolurile la care rîvnea el, dar îmi reveneau de drept mie, fiind singurul actor din trupă potrivit pentru acest gen.

Cum Leonard era plecat la Paris, hotărît să nu se mai întoarcă în ţară, chiar şi Grigoriu începuse să se convingă că rolurile de tenor din operetele de mai sus nu cereau cine ştie ce voce şi că le pot juca oricînd. Străduinţele colegilor, părerea lui Grigoriu, fost profesor de canto, şi mai ales frumuseţea rolurilor, mai ispititoare şi mai convingătoare decît toate argumentele din lume, toate astea m-au decis să-mi schimb vocea...

Pînă atunci ştiusem că există o anumită vîrstă cînd vocea copilului se schimbă. În cariera mea însă mi s-a schimbat vocea de cîteva ori. Din subţire mi s-a făcut groasă şi invers. În Societatea Lirică Romînă eram calificat „bas comic". La Blanduzia şi apoi în Compania Grigoriu aveam calitatea de bariton.

Să treci de la bas la bariton mai merge. Nu-i o distanţă prea mare. Dar de la bas la tenor este un adevărat salt. O voce se poate îngroşa cu timpul, dar ca să se subţieze, asta e imposibil, afară numai dacă nu se procedează la o intervenţie chirurgicală specifică unui anumit ritual...

Totuşi, mai de voie, mai de nevoie, devenisem... tenor ! Cîte comprese a avut de suportat gîtul meu de pe urma acestei transformări, numai eu ştiu ! Noroc că tenoria mea n-a ţinut multă vreme. Spre sfîrşitul verii s-a întors Leonard de la Paris. Eu însă am rămas în spinare cu cele două roluri de prim-amorez, pe toată perioada în care s-au jucat cele două operete. Erau aşa de frumoase şi de bine scrise aceste operete, încît chiar cu un tenor ca mine nu au reuşit să cadă.

Partea cea mai amuzantă a transformării mele din „bas" în „prim-tenor" consta însă în faptul că pe cînd eu, absolvent al clasei de artă dramatică, devenisem cîntăreț cu tot dinadinsul, Leonard, înapoiat de la Paris, după lecțiile de „canto" luate cu Reské, cel mai de seamă profesor pentru acest studiu din vremea aceea, a fost distribuit în rolul împăratului din *Fata pădurarului,* rol prin excelență de proză, fără nici un pic de muzică.

Aceasta nu l-a împiedicat pe „tenorul" Leonard să realizeze o creație peste care nu s-a putut trece nici atunci cînd a fost dublat de un actor de dramă, foarte apreciat, de la Teatrul Național.

6. CONSECINȚELE „TENORIEI" MELE

Era să mă scrîntesc și, ca să fiu sincer, chiar mă scrîntisem. Nu mult, dar în orice caz vizibil. Cînd coboram pe pămînt, mi se părea că toată lumea mă privește și mă admiră. Mă plimbam pe stradă convins că ochii tuturora stau ațintiți asupra persoanei mele, în vreme ce, sensibil ca o cucoană cochetă, mă priveam în vitrinele magazinelor ca în oglindă. Toată firea mea potolită și modestă pînă atunci începuse să se schimbe.

De unde pînă acum atribuiam totul valorii piesei, trupei din care făceam parte, ori bunei conduceri, mi se părea acum că satisfacțiile pe care le aveam le datoram numai „persoanei mele".

Consecvent convingerii mele, în semn de recunoștință, am început să dau fizicului meu o înfățișare deosebită.

Îmi amintesc de un demi-palton ! Avea un „fason" că putea oricine să mă creadă că am plecat de-acasă îmbrăcat în halat de noapte. Puțin îmi păsa. Eram mîndru de originalitatea mea și eram sigur că în curînd voi fi imitat.

Costumul sacou, din toamna acelui an, avea niște vărgi așa de late și izbitoare, încît semăna cu al deținuților de la Văcărești ; eu, însă, mă vedeam elegant, tocmai prin desenul deosebit al stofei. Ca să amintească de faimosul meu sacou, un mut, care la Iași făcea oficiul de control al biletelor de teatru, mulți ani mai tîrziu ori de cîte ori

„vorbea“ de mine își punea brațele cruciș ca pușcăriașii în lanțuri.

Dar pălăriile ? Una dintre ele am păstrat-o mulți ani și mă serveam de ea, ori de cîte ori aveam de reprezentat un personaj ridicol.

De la îmbrăcăminte era firesc să trec la felul de a mă comporta în anumite ocazii. A trebuit să mă gîndesc cum să fac să capăt o oarecare „alură“ de prim-amorez. Începui să mă exersez.

Cu croitorul meu m-am înțeles, de bine de rău. Ca să mă înțeleg însă cu mine însumi, nu a fost de loc ușor. Voiam cu orice preț să mănînc merele numai cu cuțit și furculiță. Nu știu pe ce idiot îl văzusem mîncînd astfel. Vai, ce canon ! Cîte bucățele nu mi-au sărit jos, și ce scîrțiială, Doamne, cînd trecea cuțitul în gol, pe farfurie. Tot restaurantul se uita la mine, iar cei nervoși abia se țineau ca să nu izbucnească. Bieții chelneri se fereau cît puteau să nu alunece peste bucățelele de măr scăpate pe parchet, de sub cuțitul și furculița mea.

Strîmbăturile astea mă transformaseră, dintr-un om în toată firea, într-o maimuță. Devenisem mai comic în înfățișarea mea de fiecare zi decît pe scenă. Mergeam cu pași repezi spre ridicol, spre pierzare și, cu toate acestea, în locul celor care ar fi putut să mă readucă pe drumul cel bun, întîlneam persoane pline de admirație pentru „trăsnăile“ mele. Eram chiar invidiat pentru viața pe care o duceam.

Toată stagiunea de vară și cea de provincie din acel an, am jucat preocupat numai de „anumite“ succese personale. Eram așa de ametit, încă nu-mi dădeam seama cum începusem să pierd simpatia publicului serios. Acesta ar fi dorit să mă vadă în rolurile mele de „om tînăr și zglobiu“, iar nu în cele languroase și cu „ofuri“ exagerate într-adins pentru a produce efectele pe care eu le scontam.

Felul acesta de trai numai eu știu la cîte complicații a dat naștere și cu cîtă greutate am ieșit din ele. Puțin mai rămăsese, ca să nu pierd cel din urmă tren al carierei mele ; abia am mai putut să mă agăț de tamponul ultimului vagon, de unde, încetul cu încetul, mi-am regăsit locul ce-l părăsisem și unde mă așteptau munca și dragostea de teatru, de care începusem să uit.

Un minunat prilej mi s-a prezentat.

Teatrul Liric, devenind proprietatea lui Leon Popescu, a trebuit să ne mutăm la Teatrul Modern pentru stagiunea 1909–1910.

Acolo, Compania Grigoriu a montat opereta *Țăranul voios* de Fall, una dintre cele mai bine construite din punct de vedere muzical. Jucam pe cel mai bătrîn personaj din piesă. N-aveam decît douăzeci și șapte de ani. Norocul nu mă părăsise de tot. Reprezentațiile acestei operete mi-au refăcut prestigiul în ochii acelora dintre spectatori care iubesc pe actori atunci cînd aceștia știu să se facă și stimați.

Mi-am dat seama că în teatru, deși cu o mască urîtă, cu o scufie veche, cu bocanci din strada Patriei, cu ciorapi groși de lînă din cea mai ordinară calitate și îmbrăcat în vechiturile garderobei companiei, se poate obține o creație mult mai trainică decît una realizată cu concursul unui bun croitor. Mai mult : am constatat că spectatorul, neavînd ce admira în croiala costumului sau în lustrul ghetelor își concentrează toată atenția numai asupra măiestriei actorului. Constatările ce le-am făcut cu opereta *Țăranul voios* mi-au adus multe foloase. De atunci m-am căznit să cîștig tot ce pierdusem ca om și ca actor. M-am pocăit cum se cuvenea.

Capitolul VIII

1. BERLINUL

În străduința mea de a mă instrui, Viena începuse să nu mă mai îndestuleze. Mă ispitea ideea de a cunoaște alte locuri și alte teatre.

Citisem în *De l'Allemagne* de Madame de Staël că, de la începutul secolului al XIX-lea încă, teatrul în Germania cunoscuse o rapidă dezvoltare, actorii germani excelînd prin modul simplu, lipsit de exagerări prin care își jucau rolurile. Așa se explică, îmi închipui eu, de ce o serie de mari regizori și-au ales, ca centru al activității lor, Berlinul. Auzisem și eu despre spectacolele pe care le realiza în vremea aceea, în capitala Germaniei, Max Reinhardt ; faima de care începuse să se bucure acest artist mă pusese pe gînduri. Voiam neapărat să-i văd aceste spectacole și să-i cunosc felul în care lucrează.

Piesa ce ținea afișul pe atunci la *Deutsches Theater* [1] era *Femeia îndărătnică.* Jucasem în această comedie într-un turneu alături de excelentul actor de tragedie, autorul multor și bune piese originale, Vasile Leonescu. Învățasem din *Femeia îndărătnică,* încă din liceu, pagini întregi pe dinafară. Așadar piesa mi-era mai mult decît cunoscută. La Berlin am constatat însă că habar nu aveam nici de piesă, nici de ceea ce a vrut să spună autorul.

Felul în care era pusă în scenă de Reinhardt mi-a dat de gîndit, ceea ce nu se întîmplă întotdeauna după ce ai văzut un spectacol la care ai rîs cu poftă. Mai ales originalitatea interpretării m-a uimit.

Reinhardt se afla atunci încă în prima sa perioadă ; el mai oscila între tendințele spre baroc, care aveau să carac-

[1] Teatrul german (în l. germană).

terizeze creaţiile lui ulterioare, şi realism. Bineînţeles, în această perioadă întîlnim la el şi unele accente naturaliste, dar ele nu sînt totuşi semnificative. Din acest spectacol, am dedus în primul rînd că nu se face un serviciu unui autor dramatic, dacă regizorul trece cu vederea tema piesei, adică sîmburele moral şi poetic din care a fost zămislită.

Goethe spunea că *„opera genialului englez este ca o cupă magică, din care unii scot mere de aur, iar alţii cartofi"*. Cu alte cuvinte, fiecare îl reprezintă după puterea înţelegerii lui. Max Reinhardt a reuşit să scoată din cupa magică a genialului englez „mere de aur", numai graţie faptului că nu s-a abătut de la spiritul textului shakespearean şi nu şi-a propus doar să amuze publicul.

În acest spectacol, întocmai intenţiei autorului, actorii lui Reinhardt înfăţişau pe nişte actori de pe vremea lui Shakespeare, care jucau în faţa unui lord o piesă numită *Femeia îndărătnică*. Desigur aceasta nu era tocmai uşor din punct de vedere actoricesc. Dacă nu se găseşte nuanţa necesară, din care să rezulte că scena înfăţişează un teatru în teatru, publicul confundă acţiunea dramatică propriu-zisă, a întregului spectacol cu piesa introdusă în mijlocul acestei acţiuni. Este cazul cu *Femeia îndărătnică*. Marele regizor german a găsit în mod fericit această nuanţă, linia care separa acţiunea *Femeii îndărătnice* de acţiunea întregului spectacol.

Se rîdea cu lacrimi !

Manifestările de dragoste ale lui Petruccio erau jucate cu toată sinceritatea unui adevărat îndrăgostit de Catherina. Mijloacele coercitive folosite de marele artist Basserman, interpretul lui Petruccio, pentru domesticirea Catherinei, nu stînjeneau nici căldura jocului nici comicul situaţiilor.

În această piesă, spectatorul e pus în încurcătură, neştiind ce să aleagă ca mijloc de îmblînzire a „femeii" : forţa sau dragostea. Depinde dar de isteţimea jocului, de interpretare, ca să i se uşureze această alegere. Dacă spectatorul pleacă de la teatru cu convingerea că forţa a corijat-o pe Catherina de îndărătnicia ei, că procedeul aspru al lui Petruccio a reuşit, deznodămîntul piesei e denaturat şi geniul lui Shakespeare e micşorat. Dimpotrivă, dacă Pe-

truccio lasă în anumite momente să i se vadă sentimentele frumoase pentru Catherina, atunci soluția fericirii în căsnicie apare „dragostea". Publicul va fi satisfăcut. Aceasta a fost intenția autorului piesei *Femeia îndărătnică,* acesta e rostul moral al ei. Interpreții germani de la *Deutsches Theater* din Berlin au insistat asupra acestui rost, desigur în urma sfaturilor regizorului lor.

Cu prilejul ultimei reprezentări a acestei piese la Teatrul Național s-a pus întrebarea : „Iubește Petruccio pe Catherina ?" În jurul răspunsului ce trebuia dat acestei întrebări s-au purtat discuții foarte serioase. Componenții cenaclului directorilor de scenă, însă, fiind prea susceptibili, nu s-au putut pune de acord cu regizorul care a montat piesa. Reinhardt a fost însă foarte clar în privința aceasta. El a ținut seama că autorul a pus accentul pe dragostea dintre soț și soție și a dat piesei o interpretare corespunzătoare. Or, tocmai această temă de bază a fost neglijată în alte montări ale minunatei comedii shakespeareane. Cît despre punerea în scenă de la Berlin, cu toate că se risipise multă fantezie, nici un moment măcar nu s-a escamotat adevărul în ce privește locul și condițiunile în care se reprezenta *Femeia îndărătnică.* Un lord nu putea avea în casa lui decoruri de teatru și mai ales decorurile folosite de o trupă de actori vagabonzi. Dar nici măcar nu e de presupus că o asemenea trupă putea fi înzestrată cu adevărate decoruri. Se servea desigur de paravane desenate și ușor de transportat. Asemenea decoruri s-au întrebuințat pînă acum cîtăva vreme în turnee de către primele trupe bucureștene de teatru ; de ce ne-am mira că pe vremea lui Shakespeare se dădeau reprezentații cu asemenea decoruri ?

Cu totul ciudat mi se părea însă faptul că aceste așa-zise „decoruri" erau instalate în comedia *Femeia îndărătnică* pe scenă, respectiv în curtea lordului, chiar de către interpreții rolurilor, adică de actorii germani. Schimbările paravanelor, ce țineau loc de decor, se făceau în fața publicului, iar actorii, transformați astfel în mașiniști, găsiseră chiar sub această înfățișare modul just de a juca pentru ca să poată fi luați drept actorii vagabonzi din trupă, iar nu drept personajele pe care le jucau apoi în fața paravanelor așezate. Se ciocneau între ei la căratul decorului, își pu-

neau piedici, se dădeau de-a tumba, cîntînd din cînd în cînd motivele de muzică executate de cei trei muzicanți costumați, amestecați la rîndul lor printre persoanele care schimbau decorul.

În antracte se reprezentau niște delicioase pantomime jucate astfel, încît să reiasă că publicul nici nu asistă la jocul lor și deci își pot îngădui tot ceea ce poate crea buna dispoziție. Din această cauză, antractele deveniseră tot așa de comice ca și comedia însăși. Muzicanții, trei la număr – după cum am spus – care executau așa-zisa muzică de scenă, făceau parte și ei din trupa ambulantă. Instrumentele lor erau : o lăută, un piccolo și un corn englez – un fel de oboi imitînd cimpoiul scoțian. Totul se realiza cu o pricepere uimitoare și cu o artă superioară. Încheierea piesei era emoționantă. La banchetul familiei Petruccio o cheamă pe Catherina o dată, de două ori... Toți cred că nu are să revină. I se aduce biciul, Petruccio însă îl aruncă. Nu-i trebuie – „Kätchen", își cheamă el soția. La acest diminutiv, Catherina apare și i se aruncă în brațe. Este izbînda dragostei împotriva forței.

2. OPERA ȘI OPERETA GERMANĂ

Mult timp crezusem că spectacolele operei din Viena de dinaintea primului război mondial erau neîntrecute. M-am convins însă ulterior că tehnica teatrală berlineză se află pe planul întîi. Am văzut la Opera Mare de la Berlin *Profetul* de Meyerbeer. Rolul profetului era jucat de tenorul Berger, care ar fi putut deveni un rival serios al lui Leo Schlezack, dacă nu s-ar fi prăpădit de tînăr ; contralta, doamna Rappaport, era admirabilă, cei trei călugări bași, al căror nume îmi scapă, nu erau mai prejos ; corul din actul al treilea – desăvîrșit și ca voce și ca execuție. Spectacolul culmina însă prin latura tehnică : „schimbarea la față" a decorului ce rămînea în urma incendiului era uluitoare. Dintr-o sală impunătoare, rămîneau doar grinzi arse, fumegînde, într-un cuvînt, ruine. Spectatorul avea realmente impresia că asistase la un incendiu.

Opereta berlineză, în schimb, se afla în urma celei vieneze, atît din punctul de vedere al succesului de public, cît

și al calității spectacolelor. Se juca *Dragoste de țigan* a lui Lehar. Distribuția era mediocră, interpretarea la fel, iar montarea simplă. Era duminică și teatrul gol, lucru foarte rar în Germania.

Viena și Berlinul niciodată nu s-au pus de acord asupra operetei. Piesele ce aveau succes la Viena nu prindeau niciodată la Berlin și invers.

Numai cu multă greutate compozitorul vienez Fall și-a impus lucrările la *Metropol Theater* din capitala Germaniei, poate fiindcă talentului său de compozitor s-a adăugat acela al interpretei Massary, soția lui Max Pallemberg, pe care prusacii o adorau. De hatîrul acestei primadone s-au hotărît să înghită și două operete austriece: *Kaiserin* [1] și *Die Rose von Stambul* [2]. Lehar însă n-a avut succes la Berlin cu nici una din lucrările sale.

La *Thalia Theater*, în schimb, se jucau cu succes lucrările compozitorului german Gilbert. Operetele acestui compozitor, mai mult niște comedii cu cîntece, de o valoare muzicală redusă, treceau în Germania înaintea lucrărilor celor mai buni compozitori vienezi. Este adevărat că jocul actorilor germani de operetă se potrivea acestor glume muzicale. Maniera de joc a colegilor lor de la Viena era cu totul alta.

La *Thalia Theater* se mai reprezenta *Wenn der Frühling kommt* [3] de același compozitor. Rîsete nebunești acopereau fiecare replică, iar spectatorii entuziasmați cîntau, împreună cu actorii, melodiile de succes. Comicul acestor operete rezulta în cea mai mare parte din felul cum interpreții își speculau defectele fizice. Ori erau prea lungi, ori prea scurți, ori prea grași, ori prea urîți...

---

[1] Împărăteasa (în l. germană).
[2] Floarea din Stambul (în l. germană).
[3] Cînd vine primăvara (în l. germană).

Capitolul IX

1. PARISUL

Cînd mă lăudam că am văzut Berlinul şi Viena, regulat eram întrebat : „Dar la Paris ai fost ?“ Dacă pe vremea aceea o singură dată măcar nu plecai la Paris, era ca şi cum nu ai fi trecut niciodată hotarele ţării. Simţisem şi eu nevoia să mă număr printre aceia care se făleau cu călătoriile lor la Paris.

Ca să-mi facă plăcere, cînd eram mic mă purta naşu-meu în circă şi-mi cînta din *Herşcu Boccegiu,* cîntecelul lui Alecsandri :

Marfă, marfă de Paris,
Tocmai astăzi am deschis.

Aşa mi-a ajuns la ureche cuvîntul Paris. Habar n-aveam ce reprezintă.

După expoziţia din 1889, se vindeau farfurioare cu fotografia Turnului Eiffel. Le vedeai pretutindeni expuse şi toată lumea se minuna, privindu-le. La fel făceam şi eu dar, nepricepînd despre ce e vorba, credeam că Parisul este un turn.

La un Sfîntul Vasile tot naşul meu, ca să amuze pe invitaţii familiei Richter, mecanic la C.F.R., a găsit cu cale să-mi pună într-un pahar cu vin cîte o monedă de aramă de zece bani, pe care aveam dreptul să mi-o însuşesc, dacă beam mai întîi tot paharul. Repetîndu-se operaţia de cîteva ori, m-am îmbătat. Unchiul meu se „făcuse“ el înaintea mea ; numai aşa i-a putut veni o asemenea idee. Fie din cauza vinului, sau poate a coclelii, începusem să am viziuni şi să mă clatin.

– Ce ai ? m-a întrebat un comesean.

– Văd Parisul !

Mult timp după aceea, amintirea răspunsului meu mai provoca hohote de rîs. Dar era adevărat. În amețeala mea vedeam Parisul, adică Turnul Eiffel.

În școală am aflat că Parisul este un oraș ca multe altele ce trebuia să le țin minte, ca să nu rămîn repetent. Interesant a devenit numai atunci cînd pe fundul pălăriei mele de paie, cumpărată de mama la un Paște, am văzut scris : *„Mode de Paris“* [1].

Cînd m-am făcut mai mare și am căpătat un costum de haine noi, am observat că și pe nasturii de la pantalonii mei scria tot : *„Mode de Paris“*. Desigur, îmi ziceam, că hainele și pălăria mea sînt aduse de acolo, și eram mîndru.

În liceu auzeam : cutare profesor a învățat la Paris, cutare s-a înapoiat de acolo. Și căutam mereu pe cineva care să-mi spună și mie cum este Parisul.

Cu mulți romîni trebuie să se fi petrecut același lucru ca și cu mine.

Tradiția legăturilor noastre culturale cu Franța și poporul francez este veche. Revoluționarii de la 1848 considerau Franța republicană, Franța enciclopediștilor și a ideilor de libertate și egalitate, ca cea de a doua patrie a lor. Dar acestei tradiții sănătoase i s-a adăugat în cursul anilor o alta, dăunătoare pentru cultura noastră. Burghezia și boierimea de la noi, interesate în dependența față de Apus, față de tot ceea ce venea de la Paris, creau o atmosferă de miraj în jurul acestei mari capitale, miraj de care n-am putut scăpa nici eu.

Fiindcă, de cînd se năștea cineva în țara romînească, și pînă ce-l vizita, Parisul îl obseda mai mult decît oricare alt oraș. Iată de ce îmi bătea inima să-mi sară din piept cînd, pentru prima oară, după trei zile de călătorie, am auzit pe conductorul trenului strigînd : *„Paris, tout le monde descend !...“* [2].

---

[1] Modă pariziană (în l. franceză).

[2] Paris, toată lumea coboară ! (în l. franceză).

Am coborît în *Gare du Nord* [1] şi prima stradă ce străbăteam era Lafayette. Nu m-am putut opri să nu încep să cînt cupletul din *M-selle Nitouche :*

„În lungul străzii Lafayette,
O muzică mergea încet etc.
Şi, bum tirata ta, bum tiratata !"

Aşa am ajuns în *Rue d'Antin*, la *Hôtel de France.*

După nici o jumătate de oră de la sosire, am şi ieşit în oraş. Am luat-o la întîmplare. M-am pomenit, după un minut, stînd uluit în faţa grandioasei construcţii a Operei Mari. Şi cum circulaţia în acest loc este uriaşă, cît p-aci era să mă văd sub roţile unui automobil. Voiam să merg mai departe, dar mi se părea că marele monument îmi închide drumul şi îmi zice : opreşte-te sau retrage-te ! M-am executat cu respect, am făcut stînga împrejur şi am pornit în jos pe *l'Avenue de l'Opéra.* La celălalt capăt, după zece minute de mers, alt palat se ridica în faţă şi nu-mi dădea voie să înaintez. Era *Louvre*-ul ! Iar în stînga mea, Comedia Franceză !

Opera Mare ! *Louvre*-ul ! Comedia Franceză ! Ce-mi mai trebuie să văd altceva ? !

Ochii mei vedeau, în sfîrşit, cele despre care urechile mele auziseră vorbindu-se atîtea lucruri. Închipuirile mele, însă, nu corespundeau nici pe departe cu frumuseţile realităţii. Eram vrăjit, eram fericit. Eram la Paris !

Aş fi vrut să mă plimb cel puţin de o sută de ori, de la operă la *Louvre* şi înapoi. Să mă satur de aceste creaţiuni arhitecturale, care se desfăşurau înaintea mea. Aveam însă în stînga – partea inimii – Comedia Franceză, unde mă oprisem să-mi cumpăr un loc, chiar pentru seara aceea. Cu greu, dar am găsit. Se juca *La robe rouge* [2] de Octave Mirbeau, cu Felix Huguenet, pe care voiam să-l văd neapărat. Fusese de curînd angajat la Comedia Franceză, cinste la care a renunţat, de altfel, chiar din anul următor. Prefera să aibă succes pe altă scenă şi mai ales se rezerva pentru turneele strălucite pe care le făcea în fiecare an.

Doream mult să urmăresc jocul acestui mare artist, pe care îl găseam acum printre actorii Comediei Franceze,

---

[1] Gara de Nord (în l. franceză).
[2] Roba roşie (în l. franceză).

cu toate că din cariera lui teatrală nu lipseau nici multe dintre rolurile de operetă pe care și eu le jucasem. În *La robe rouge* juca pe Muzon, judecătorul de instrucție. Blîndul și duiosul bunic din *Le secret de Polichinelle* [1] avea de reprezentat acum un om rău. M-am mirat și eram foarte curios să văd schimbarea aceasta de „gen". Caracterul rolului ce juca se dezvăluie abia în cursul actelor, cînd se vorbește de purtarea pe care acest judecător a avut-o față de o doamnă. În actul întîi, nimic nu trădează apucăturile urîte ale personajului și nimeni nu și-l poate închipui în stare să procedeze atît de pătimaș cum ni se înfățișează în actul final. Huguenet, însă, a găsit atitudinea din care să reiasă de la început cu cine avem de-a face. De cîte ori avea în fața lui o doamnă, îi vorbea fixînd-o drept în ochi, dînd genunchiul piciorului stîng în afară, manieră caracteristică unui anumit soi de bărbați rău crescuți. Din acest moment, spectatorul simte față de acest personaj o repulsie ce stăruie pînă la sfîrșitul piesei.

Acest *trouvaille* [2], cum îi spunem noi în teatru, face parte din mijloacele prin care un actor de valoarea lui Huguenet îl punea la dispoziția actorului, spre a clarifica prin joc un personaj al cărui caracter urît întîrzie să se dea la iveală. Gestul îndrăzneț al lui Huguenet mi-a trădat numaidecît pe actorul de mare talent.

Pe Etscheparre îl juca actorul Grand. Mijloacele fizice ale acestui actor conveneau de minune unui asemenea rol de țăran vînjos. Nu mi-l puteam însă închipui jucînd rolurii de amorezi. Avea o voce gravă de bas și o cu totul altă figură decît aceea pe care sîntem obișnuiți s-o vedem la amorezii noștri de teatru.

L-am văzut însă peste cîteva zile în *L'amour veille* [3], comedie de Robert de Flers și Caillavet. Nu l-am mai recunoscut. Era distins, elegant în mișcări și plin de vioiciune. Și fiindcă pomenii numele acestei comedii, nu pot uita marea creațiune a lui Georges Beer în rolul lui Ernest. Îl am

---

[1] Secretul lui Polichinelle (în l. franceză).

[2] Termen specific derivat din verbul francez *trouver* — a găsi, care desemnează un anume mijloc ingenios, născocit pentru exprimarea unei stări sufletești sau caracterizarea unei situații.

[3] Dragostea veghează (în l. franceză).

și acum înaintea ochilor pe acest mare actor. După vizita ce-i făcuse contesa pe care și-o închipuia îndrăgostită de el, își lua din nou haina de lucru pe care o dezbrăcase pentru o haină elegantă de *rendez-vous*. Își dădea seama că este victima unui joc și cădea umilit pe scaunul biroului său. Era o scenă mută, jucată în modul cel mai emoționant. Spectatorii, cu ochii plini de lacrimi, i-au încheiat jocul cu nesfîrșite aplauze. Beer juca această scenă cu o simplitate uimitoare.

Și cum în aceste piese mai jucau actori ca Sylvain, Alexandre, Brunot în roluri nu tocmai la înălțimea reputației lor, Comedia Franceză mi s-a părut atunci cel mai desăvîrșit ansamblu teatral.

Este adevărat că literatura dramatică franceză abundă în repertoriu admirabil, clasic și modern. Aceasta însă nu poate servi drept scuză faptului că, în general, teatrul francez îl ocolește pe Shakespeare. Printre creațiunile lui Lekain, Talma, Lemaître, rar se găsesc numele eroilor marelui Will.

De aceea m-am mirat cînd am citit, pe afișul Teatrului Odeon, numele lui Shakespeare.

Potrivit legii teatrelor franceze, Jouvet, tînărul premiant întîi al Conservatorului, își făcea intrarea la Odeon cu rolul titular în piesa *Coriolan*, iar Bernard, alt premiant întîi, cu rolul Menenius Agrippa. Direcțiunea Teatrului Odeon o avea Antoine. Mă ispitea punerea în scenă a acestui mare regizor, mai mult decît actorii începători și necunoscuți pentru mine.

Lucrurile s-au petrecut însă contrar așteptărilor mele. Mi-au plăcut actorii, mi-a plăcut piesa, dar felul cum a fost montat spectacolul nu mi s-a părut ceva deosebit.

Intenția era frumoasă și aducea ceva nou, dar prea puțin.

Aplicarea planului neutru, imobil, simplifica mult munca mașiniștilor. Nu era, însă, întotdeauna potrivit situației. Avea înfățișarea unui portal cu care nu te puteai împăca, la apariția pe scenă a Volsgienilor îmbrăcați în blănuri de oaie bătrînă. Prezentarea acțiunii piesei suferea. Manifestațiile poporului roman, gata de revoltă, se desfășurau într-un ritm lent și cu strigăte cc păreau prost plătite. Nu lipseau nici împleticirile neprevăzute la ieșirile din scenă ale figu-

ranţilor. Antoine singur se plîngea odată, într-un articol, de necazurile ce le îndura din partea figuranţilor şi a personalului tehnic care nu se putea asemui cu personalul scenic similar din Germania şi care îl mulţumise chiar pe Stanislavski, în primul său turneu în străinătate.

Dar, hai să vedem o înscenare mai bună a piesei *Chantecler* de Edmond Rostand ! Reclama ce se făcuse în jurul acestei piese mă obliga şi pe mine, ca pe orice vizitator al Parisului, să văd această reprezentaţie ce se juca la *Portes Saint-Martin*, cu Lucien Guitry în fruntea distribuţiei.

Am spus – vorbind de Kainz – că e o mare greşeală cînd cineva caută să-şi facă o părere, fie în bine, fie în rău, despre un actor, numai după un singur rol în care l-a văzut jucînd. Se poate înşela. Faima creatorului „cocoşului galic" era aşa de mare, încît nimeni nu se putea îndoi de succesul marelui Guitry în acest rol.

Întîmplarea a făcut să-l văd pentru prima oară, tocmai în *Chantecler*. Am rămas nedumerit. Nu ştiam ce să cred şi am întrebat şi pe alţii, care-l văzuseră, să-mi spună cum li s-a părut Guitry în această piesă a lui Rostand. Unii mi-au spus că lui Guitry nu-i plac piesele în versuri şi de aceea nu se simte în largul său ; alţii, mai în curent cu cancanurile din culise, mi-au răspuns că un scandal cu caracter intim dintre el şi fiul lui Rostand îl forţează să joace cu indiferenţă şi numai pentru a se achita de angajamentul contractual. Am dedus deci că un actor celebru, cel mai mare pe care l-a avut Franţa în ultimul timp, poate fi surprins uneori mai prejos de posibilităţile sale, şicanînd pe autor din cauza unui conflict cu fiul acestuia.

Dar ceea ce devenise primejdios pentru spectacol era faptul că „sila" în care primul rol era jucat se transmisese acum tuturor interpreţilor. Galipeaux în rolul „mierlei" şi Jean Coquelin în „cîinele" erau singurii care şi-au luat rolurile în serios, obţinînd succesul meritat. În schimb, ceilalţi actori, în frunte cu doamna Simone, „făzăniţa", din piesă, petreceau între ei pe scenă ca şi cum ar fi fost în cabină, fără nici o deferenţă faţă de publicul din sală.

Se spunea că *Chantecler* i-a fost inspirată autorului ei de *Păsările* lui Aristofan. În afară de cîteva cuvinte onomatopeice, nu am observat însă nimic „aristofanesc". Am vă-

zut, însă, o lucrare plină de poezie, care necesita o tehnică teatrală specială. Teatrului *Portes Saint-Martin* i-a lipsit desigur regizorul inventiv şi poate chiar aparatele scenice trebuincioase.

Într-o piesă cu păsări, cu cîini şi cu un cocoş de statura lui Guitry, statură mai mult decît înaltă, era natural ca şi obiectele ce se găseau în scenă să aibă proporţiile respective. O pălărie, o stropitoare, grebla, furca, coteţul etc. erau de dimensiuni enorme. Părea logic, dar greu de acceptat. De la ridicarea cortinei zîmbcai, ca de un basm tipărit cu ilustraţii menite să impresioneze pe copii. Şi eu cred că nu aceasta a fost intenţia unui poet mare ca Rostand. Originalitatea ideii cuprinsă în piesă, precum şi valoarea literară a acesteia sînt de netăgăduit. Prin reprezentare, însă, şi-au pierdut aceste calităţi. Dovada cea mai bună e că de atunci *Chantecler* nu s-a mai reluat. Or, nimic nu confirmă mai bine valoarea unei lucrări dramatice decît succesul reluării ei.

. . . . . .

La *Gymnase*, autorul dramatic la modă pe atunci, Bataille, repurta încă unul din marile sale succese cu *Fecioara rătăcită*. Din distribuţie făceau parte trei protagonişti admirabili : Berthe Bady, Monna Delza şi Dumeny. Piesa, fără îndoială, arăta mentalitatea publicului căruia i se adresa, public ale cărui preferinţe mergeau spre cazuri de patologie şi erotism.

Cu toate acestea, spectacolul mi-a dat prilejul să gust din belşug distincţia jocului actorilor francezi. Era o plăcere să vezi cu cîtă dexteritate îşi mînuiau recuzitele interpreţii de la *Gymnase*. Nu se simţeau incomodaţi cîtuşi de puţin nici de baston, nici de mănuşile scoase şi nici de pălăria pe care o ţineau în mînă. Eleganţa gesturilor era o încîntare. Şi trebuie să spun că eleganţa de pe scenă e foarte rar rezultatul eleganţei personale a actorului. Omul cel mai îndemînatic, dacă nu posedă bine meşteşugul actoricesc, devine „stîngaci" cînd are de spus ceva gîndit de un altul.

Gesturile rotunde sau colţurate, pe care actorul le face pe scenă, sînt în strînsă legătură cu stăpînirea în chip desăvîrşit a personajului interpretat. Treaba aceasta nu e în-

totdeauna uşoară, mai ales cînd e vorba de reprezentat eroi cu personalitate contrarie celei a actorului. Căutînd să fie distins, actorul poate pierde din căldura personajului. Dacă gesticulează cu bastonul şi ameninţă cu pălăria, îşi scapă jos mănuşile şi nu mai este distins, deşi poate, prin aceasta, ar dori să-şi dovedească temperamentul.

Interpreţii *Fecioarei rătăcite* jucau cu căldură, fără să piardă din vedere buna creştere a personajelor. Mai ales trebuie să remarcăm că erau prin excelenţă francezi.

Doamnele Bady şi Delza aveau două creaţiuni desăvîrşite, prilej de manifestare a marilor lor talente ; Dumeny în rolul lui Armaury îşi compusese rolul cu o artă superioară.

Eroul principal al piesei, fiind un om în vîrstă, nu-şi exprima dragostea prin declaraţiile obişnuite ale amorezilor în piesele de teatru. Dumeny, ca şi Basserman în Petruccio din *Femeia îndărătnică,* a ştiut să-şi dubleze jocul : în timp ce vorbele alunecau indiferent şi fără colorit, de parcă ar fi fost vorba de o banală chestiune de fiecare zi, din privirea şi din mîngîierile lui lăsa să se vadă că e prins în mrejele unei dragoste puternice.

Întreaga interpretare era în spiritul unui anumit public parizian de teatru din vremea aceea, aşa cum cerea de altfel şi textul. Cum piesa făcuse succes la Paris, a fost repede importată şi la noi ; şi în iarna următoare a fost jucată de trupa de sub conducerea lui Davila.

Trebuie să spun că actorii noştri n-au fost mai prejos de cei francezi.

. . . . . .

Am văzut la Teatrul Variétés *Le bois sacré* [1] de de Flers şi Caillavet. Nu ştiu dacă a mai fost şi va mai fi la Paris un teatru de comedie care să dispună de un buchet de actori ca la *Variétés :* Max Derly, Brasseur, Guy, Prince şi Eve Lavalière făceau parte din acest buchet. Nu se mai găseau bilete cu o săptămînă sau chiar două înainte, deşi preţurile erau tot aşa de mari ca şi la Opera Mare.

Acest indiciu „de casă" poate dovedi cît de apreciate sînt pretutindeni reprezentaţiile date de ansambluri bune.

[1] Pădurea sfîntă (în l. franceză).

Un teatru de comedie îndrăznea să rivalizeze în preţuri cu cea mai mare instituţie teatrală a Franţei, cu Opera !

La noi, ori de cîte ori se înfiinţa cîte o nouă trupă de teatru, se găseau persoane care să spună că prin aceasta publicul va avea de cîştigat. Va putea asista la mai multe piese jucate în condiţiuni mai bune, din cauza rivalităţii dintre teatre. S-a dovedit însă cu timpul că aceste „multe trupe" au pierit una cîte una, după o vieţuire ca vai de lume. Ele s-au ruinat tocmai din cauza concurenţei care le obliga să joace multe piese şi prin urmare în proaste condiţii.

Exemplul Teatrului *Variétés* era vrednic de imitat. Un ansamblu bun e cea mai sigură reţetă într-o întreprindere teatrală. *Le bois sacré,* oriunde s-a jucat, a căzut. S-a jucat şi la noi, dar cine îşi mai aduce aminte ! La Paris, însă, datorită distribuţiei, a fost primită de către public cu entuziasm.

Reprezentaţiile de succes ocupau aproape toate scenele teatrelor pariziene.

Pe scena Operei Mari, am avut norocul să văd un spectacol de gală cu tot ce avea Parisul pe vremea aceea mai de seamă din punct de vedere artistic. Acest spectacol se dădea în folosul măririi fondului aviaţiei franceze. Programul însă era alcătuit într-un chip puţin cam ciudat. O dată cu maimuţe producîndu-se în libertate, cu clovni, cu baletul şi balerinele de frunte ale operei, puteai vedea un duo format din Max Dearly şi Mistinguette, în „dansul apaşilor", opera *Icar* cu Murattore şi *Oedip Rege* cu Mounet-Sully. Din tot acest program, spectacolul dat de acest mare actor francez de dramă mi-a atras în mod deosebit atenţia. Cine nu l-a văzut pe celebrul actor în această creaţiune, cea mai bună a sa, nu poate să-şi facă o idee asupra adevăratei arte dramatice franceze. Cu toate acestea, însă, eu îndrăznesc să-l pun pe maestrul Nottara alături de Mounet-Sully, mai cu seamă în ce priveşte rolul lui Oedip, deoarece marele nostru maestru a atins şi el în această piesă culmile artei, ca şi colegul său de la Comedia Franceză.

. . . . . .

Operetă, cum aş fi vrut să văd la Paris, cu acea tradiţie păstrată de la Offenbach, n-am găsit.

La *Gaité Lyrique* am putut vedea *Fata mamei Angot* de Lecocq, cu artista Favart în rolul titular. Mi-am explicat atunci de ce operetele franceze nu mai prindeau la noi, ca pe vremuri. Noi bărbaţii le jucam prea greoi, prea nemţeşte, iar femeile cădeau în burlesc, ceea ce nu se împăca cu delicata muzică franceză.

In cunoscutul cuplet *„Din mama Angot eu m-am născut"* etc., actriţa Favart, deşi interpreta o precupeaţă, era plină de graţii şi captiva nu atît prin volumul vocii, cît prin delicateţea expresiei.

Acestca au fost spectacolele văzute în călătoria mea la Paris, atît de mult aşteptată de mine. Mărturisesc că nu m-au mulţumit.

Văzusem în Austria, la *Burgtheater,* o piesă de Goethe ; în Germania o piesă de Shakespeare. În schimb, la Comedia Franceză am văzut piese de Mirbeau şi Robert de Flers ; iar la Odeon, o sală goală în care se juca Shakespeare. Nu mai vorbesc de repertoriul celorlalte teatre cu piese numai de autori moderni.

Oricine a văzut o dată măcar, chiar şi numai o parte din muzeele Parisului, îşi poate da seama de rolul pe care arta Franţei l-a jucat în cursul veacurilor. La începutul acestui secol însă teatrul francez nu-şi mai îndeplinea acest rol.

În cele trei călătorii ce le-am făcut la Paris, n-am avut norocul să văd nici o lucrare a lui Racine, Corneille sau Moliére.

Mi s-a spus că „gustul publicului se schimbase". N-am vrut să cred. Se schimbase numai gustul unui anumit fel de public, al burgheziei, care dădea tonul spectacolelor de la Paris. Şi cum burghezia noastră cosmopolită o imita întocmai, şi la noi în ţară teatrul a urmat aceeaşi linie, uitînd definitiv de rolul său cultural.

A fost marele meu regret de actor şi de spectator în urma călătoriilor mele la Paris.

2. APELUL LA RECLAMA NEGUSTOREASCĂ

Stagiunea de vară din 1910 n-a fost uşoară.

Compania noastră de operetă a fost nevoită să întrebuinţeze în vara acestui an, pentru spectacolele ei, un mij-

loc de reclamă nu chiar din cele mai recomandabile pentru un teatru serios. E adevărat că, pe măsură ce stagiunea unui teatru se apropie de sfîrşit, în acecaşi măsură scade şi interesul publicului pentru acel teatru. Ca acest interes să se menţină este necesară o piesă de succes. Foarte simplu !

Dar care este această piesă ? Cine o are şi o păstrează ? Există vreun director de teatru care să reprezinte o piesă şi să nu creadă în succesul ei ? Numai că acest succes nu se poate înfăptui dacă de la început nu se stîrneşte curiozitatea publicului.

Mijloacele de reclamă la care recurgeau autorii, directorii şi artiştii în acest scop erau : afişul, titlul piesei şi, mai important decît aceste două, născocirea unei surprize, a unui eveniment în legătură cu piesa sau spectacolul anunţat. Afişele obişnuite cu numele artiştilor companiei puse în chenare mari, cu fotografii reprezentînd capete zgîite ca acelea existente cu treizeci-patruzeci de ani în urmă, nu mai aduceau public la teatru. Singurele afişe care mai obligau pe trecători să le citească erau acelea lungi cît Calea Moşilor şi colorate ca un covor oltenesc. În forma aceasta, afişele păreau că indică un eveniment teatral, afară numai dacă nu fuseseră ciuntite de vreun copil sau vîndute pentru împachetat marfă vreunui negustor.

Dar oricît de mari, de frumoase şi de bine răspîndite, afişele fără un anunţ sugestiv nu serveau prea mult salvării reţetelor.

Cinematografele au înţeles necesitatea acestui mijloc de reclamă de care teatrele se foloseau pe vremuri. Mi-aduc aminte de piese cu titluri ca : *Hoţii de codru şi hoţii de oraş, Ţar şi teslar, Prinţ şi bandit, Mihai Viteazul* sau *Radu Calomfirescu* etc., căutate într-adins ca să stîrnească interesul publicului. Fiindcă, să recunoaştem, a fost o vreme cînd aveam prea multe teatre şi prea puţin public. Era nevoie să se recurgă la al treilea mijloc de reclamă şi cel mai sigur : la evenimentele în legătură cu piesa sau cu spectacolul afişat.

Cred că-şi mai aduc aminte şi alte persoane de reprezentaţia dată la Circul Sidoli, în beneficiul celebrului clovn Harison. Simpaticul şi mult popularul beneficient a anun-

ţat cu acest prilej că va prezenta publicului, dresate fiind, *Şapte gîşte potcovite.* O lume colosală a năvălit să vadă această ciudăţenie. Şi a văzut nişte hîrtiuţe în formă de potcoavă lipite pe labele mult cîntatelor palmipede, salvatoarele Capitoliului.

La Grădina Raşca, într-o situaţie cam deficitară, un presupus om de teatru a anunţat că, între actele comediei ce se va reprezenta, publicul va vedea un purcel de trei săptămîni care merge pe sîrmă. Cinci grădini nu ar fi fost de ajuns să adăpostească numărul curioşilor. Nimeni nu s-a gîndit însă că acest lucru era o imposibilitate. Căci, într-adevăr, în seara reprezentaţiei, un purcel culcat şi legat de o scîndură agăţată de o sîrmă întinsă în lungul grădinii a fost tras cu o sfoară de la un capăt la altul al sîrmei de către un plasator. Unii dintre spectatori au făcut haz de această păcăleală, alţii, mai nervoşi, după ce au rupt cîteva scaune, au pornit în grup să-l caute pe casierul grădinii, care era prea deştept însă ca să aştepte efectul trucului. Tot un clovn a anunţat că va prezenta publicului un copil de şase luni care ştie să citească. Clovnul a adus copilul şi i-a pus în faţă un jurnal. Scandal ! Clovnul a început să strige : „Degeaba faceţi scandal, copilul citeşte, dar nu poate spune ce citeşte, că n-a învăţat încă să vorbească".

La Grădina Blanduzia ziaristul Panait Macri a cumpărat o reprezentaţie cu opereta *Clopotele din Corneville* cu scopul de a realiza un cîştig. Pe afişul de pe străzi a tipărit următoarele : *„Clopotele din Corneville, operetă în trei acte de fraţii Planquette, se va juca de data aceasta cu clopote veritabile, aduse de la Milano. Doamna Margareta Dan, primadona companiei, va primi un vapor cu flori, comandat la Constantinopol."*

Un spectacol atît de senzaţional, ca de obicei, nu se putea să nu provoace un extraordinar succes de casă. Numai că clopotele de la Milano au fost tot cele două fiare lungi prinse cu sfoară, iar vaporul din Turcia fusese cumpărat de la Florăria Vieneză de pe Calea Victoriei.

Cel mai amuzant mijloc de reclamă teatrală a fost tot al unui ziarist care avea nevoie de ceva parale pentru vacanţa de vară. A cumpărat şi el un spectacol de la Com-

pania Grigoriu, cu vechea şi cunoscuta comedie cu cîntece *Lumpatius Vagabondus*. Evenimentul de care avea nevoie pentru reclamă a fost : jubileul lui Nestroy.

Eu cred că astăzi, ca şi atunci, foarte puţini sînt aceia care ştiu cine a fost Nestroy. Este autorul comediei *Lumpatius Vagabondus*, care după afişul tipărit de către beneficient era sărbătorit în acelaşi timp în toată Austria şi Germania pentru cei cincizeci ani de carieră ; ba îşi anunţase şi sosirea la Bucureşti.

Valoarea sa necunoscută nu putea să fie un mijloc de atracţie pentru spectatori, în schimb numele de Nestroy, sugestiv şi amuzant, nu ştiu de ce, a stîrnit curiozitate. S-au făcut chiar glume în felul acesta :

– Cine-i Nestroy ?

– Asta-i Nestroy !

– Tu eşti Nestroy ?

– Mergi la Nestroy ?

Şi într-adevăr, în seara jubileului lui Nestroy, o lume imensă a umplut marele Parc Oteteleşanu, pentru a asista la o comedie cu cîntece, şi veche şi copilărească.

Nestroy, fost actor la *Burgtheater* şi autor de comedii uşoare, n-a putut să vină la Bucureşti, deoarece – fie-i amintirea veşnică – murise cam prin anul 1868, cu vreo jumătate de secol înaintea reprezentaţiei ziaristului.

Din seara aceea, însă piesa *Lumpatius Vagabondus* începuse să se joace cu public ; astfel că jubileul lui Nestroy a fost cea mai bună noutate a stagiunii din vara anului 1910.

. . . . . .

Stagiunea noastră din iarna 1910–1911, ca o consecinţă a stagiunii de vară, a trebuit să aibă un repertoriu foarte variat. Nici Viena şi nici Berlinul nu produseseră vreo operetă care să ne aducă un succes cît de mic. Am apelat atunci la vechile operete nejucate la noi, aparţinînd ţărilor furnizoare de asemenea repertoriu.

A fost o stagiune foarte grea. Din repertoriul francez am luat *Briganzii* de Offenbach şi *Veronica* de Messager ; din cel german opera *Hänsel şi Grethel* de Humperding şi

Don Cesar de Dellinger ; din repertoriul englez *Geisha* de Sidney ; din cel austriac *Vagabondul nemuritor* de Eysler şi *Noapte în Veneţia* de Johann Strauss. La acestea, şi la repertoriul vechi al trupei, s-a mai adăugat şi o parodie a operei *Faust* – ruşinea ruşinilor – pe care un cronicar dramatic, al cărui nume nici nu încerc să mi-l aduc aminte, a impus unei trupe din cale afară de obosită la sfîrşitul stagiunii să reprezinte această batjocură, pe care el o tradusese.

Numai două din operetele de mai sus au putut menţine onorabil afişul companiei noastre. Prima, *Vagabondul nemuritor*, era originală prin subiectul ei serios, neobişnuit într-o operetă : Un muzicant ratat este tocmit de primarul unei comune să dirijeze un cor la inaugurarea statuii ridicate unui compozitor – fiu al acestei comune. Or, fiul acesta era chiar muzicantul ratat, care, necunoscut acum de nimeni din pricina vîrstei sale înaintate, găseşte cu cale să-şi insulte statuia – pentru că o socotea nemeritată – în prezenţa comitetului de iniţiativă care încremeneşte de uimire, crezîndu-l nebun. Un subiect, cum spuneam, nu tocmai de operetă.

A doua operetă, primită cu aceeaşi satisfacţie şi simpatie, ca şi toate celelalte operete ale lui Johann Strauss, era în această stagiune O *noapte la Veneţia*. Fusese montată pe „închipuitelea", deoarece actorii şi regizorul habar n-aveau despre Veneţia, despre lagunele ei, despre serenadele şi barcarolele prinse în minunatele melodii ale lui Strauss. Nimeni dintre noi nu-şi putea făuri nici cea mai mică imagine din vorbele pe care le spuneam. Am înţeles că în teatru nu te poţi mulţumi cu rostirea papagaliceaşcă a unor fraze pe care nu le înţelegi în semnificaţia lor deplină. M-am surprins astfel pe mine însumi, în următorul cuplet :

„Avem San-Marco, turnul,
Şi-alăturea piazzeta
Şi ici podul din Rialto
Merceria şi Loggetta.
Avem Palatul Dogilor,
Drăguţa Campanilla,
Riva, fete ca zambila."

Dacă n-ai văzut Veneţia, stimate spectator, ce poţi înţelege dumneata din cele de mai sus şi cum să fac eu să ţi le imaginezi, dacă şi capul meu şi al regizorului sînt lipsite de imagini ? Trebuia neapărat să înlătur lacunele ce mai stăruiau în cunoştinţele mele. Toţi, absolut toţi, înţelesesem din cauza „succeselor" stagiunii că şi aşa luna lui aprilie tot nu ni se va plăti.

Cu un avans în contul viitoarei stagiuni şi cu banii realizaţi dintr-o reprezentaţie de beneficiu, am pornit-o din nou spre meleaguri străine, acolo unde mă purta interesul profesional.

Capitolul X

ITALIA

De cîte ori auzeam cuvintele *dolce farniente* [1], îmi ziceam : primul italian care a rostit aceste cuvinte trebuie să fi fost un mare leneş şi îi plăcea să nu facă nimic. Mai tîrziu însă, după ce am vizitat Italia, mi-am dat seama că interpretasem această zicală în mod simplist. În faţa atîtor frumuseţi artistice, care invită la contemplaţie, unii dintre locuitorii Italiei se vor fi gîndind poate că cel mai bun lucru pe care poţi să-l faci este de a te mărgini să admiri marile creaţii ale artei.

În 1911, se deschisese în Italia o expoziţie. Pentru vizitatori se făceau mari reduceri de tarif la călătorie şi întreţinere. Am profitat şi, cum era şi natural, am pornit spre poetica şi romantica Veneţie, pe care o cîntasem fără să am habar.

Fiindcă veneam de la Budapesta, trecînd nerăbdător pe lîngă lacul Balaton credeam că am şi sosit la Veneţia, deşi nici nu ieşisem de fapt din vechea Austro-Ungarie. După Udine, graniţa de atunci a Italiei, răbdarea mea nu mai avea margini. Ieşind din staţia Mestre, observ că trenul trece printre două lacuri. Călătorii şi începuseră să se pregătească să coboare, ceea ce însemna că eram aproape de Veneţia. Intrasem printre lacurile de lîngă Mestre şi nu mă dumeream cum o să stea trenul pe apă. Ştiam că, după toate regulile, orice tren nu se poate opri decît pe uscat, că după coborîre călătorul va trebui să străbată un obişnuit bulevard cu copaci şi numai după asta au să-i apară canalurile pe care se plimba Alecsandri cu „*Ninetta-n gondoletă*".

[1] Trîndăvie plăcută (în l. italiană).

Mare mi-a fost surprinderea, cînd, ieşind din gară, în locul bulevardului şi trăsurilor ce aşteaptă de obicei în faţa tuturor gărilor, văd un fluviu şi pe el o sumedenie de gondole. Am stat locului uimit. Impresia asta minunată nu o poţi avea decît făcînd cu trenul prima călătorie la Veneţia.

Veneam în Italia cu scopul de a cunoaşte trupele de teatru ale lui Novelli, Zacconi, De Sanctis, Bennini, Emma Gramatica etc. Pe unele le văzusem, iar despre altele auzisem vorbindu-se cu multă admiraţie. În Italia, însă, oriunde întrebam despre aceste trupe, mi se răspundea : „Aşteptăm să ne sosească". Trupele italieneşti de dramă, neavînd un teatru al lor, nu sînt stabile. Statul ajuta mai mult opera decît drama, de aceea trupele de dramă erau aproape permanent în turnee. Pot spune fără să greşesc că cele mai bune spectacole, cu cei mai buni artişti italieni, le-am văzut în Romînia.

În schimb, tot m-am ales cu ceva : am putut contempla casa Desdemonei, fosta locuinţă a lui Wagner, a Eleonorei Duse, Hotel Danieli, unde au locuit Chopin, George Sand, Alfred de Musset etc. şi, în sfîrşit, minunea aceea de Palat al Dogilor, a cărei frumuseţe este întrucîtva întunecată de acea Ponte dei Sospiri, de pe care ucigaşii plătiţi ai Dogilor îşi făceau datoria. Am putut să-mi dau seama de ce înseamnă o serenadă, de strigătul gondolierilor şi de clipotul în noapte al loviturilor de lopată în apă. Ştiu acum de ce şi în costumul lui Othello şi în decorurile piesei, în montarea lui Reinhardt, apar ca dominante culorile verde ca şopîrla, alb şi roşu cărămiziu. Sînt culorile preferate de pictorul veneţian Caravaggio, pe care le întîlneşti la Palatul veneţian. A trebuit să plouă ca să mă decid să asist la o reprezentaţie de operetă la Teatrul Malibran, singurul teatru care activa. Se juca o operetă cu subiect luat din lumea mahomedană. Actorii făceau nişte temenele ceva mai abitir decît ale lui Iulian în *Coana Manda*. Acesta era de altfel singurul lor mare efect în jocul lor de scenă.

Dar îmi ziceam : „Lasă că la Milano, la Scala, mă voi delecta cu reprezentaţiile de operă, cunoscute prin perfecţiunea lor". N-am avut noroc nici la Milano. Scala era închisă. A trebuit să mă mulţumesc doar cu o repetiţie

de balet şi cu vizitarea sălii şi a cabinelor, în care s-au îmbrăcat de-a lungul anilor cei mai cunoscuţi cîntăreţi ai lumii. Mărturisesc că aceste cabine, deşi îşi datorează renumele acelora care le-au ocupat, aşa cum se înfăţişează, nu corespund cinstei ce li s-a făcut.

În legătură cu aceasta, voi face o remarcă de ordin profesional. Am văzut multe piese cu decoruri ce reprezentau cabine de actori renumiţi şi niciodată nu am recunoscut în ele atmosfera unei cabine actoriceşti. În ciuda aparenţelor nimic nu e mai greu, după cum am mai spus şi în altă parte, decît ca un actor să joace pe un actor şi un regizor să monteze o cabină de teatru. Ori îi dă înfăţişarea unei închisori, cum era în multe din teatrele noastre, ori face dintr-o cabină de actor un birou de prim-ministru. Cine a văzut cabinele de la Scala s-a putut convinge că nu e nici una nici alta. E totul modest, îngrijit, simplu – şi ca mobilier şi ca tapet ; de unde rezultă că, vizitînd chiar un teatru aflat în vacanţă, poţi trage unele învăţăminte care să-ţi slujească în activitatea profesională.

Deoarece la Milano nu putusem să văd nici o reprezentaţie de operă – deşi eram foarte curios – şi cum trupele de dramă erau plecate în străinătate sau în vacanţă, am vrut să văd dacă nu cumva la Veneţia mă înşelasem asupra felului în care se joacă opereta în Italia. Am intrat într-un teatru de acest gen. Se reprezenta opereta *Contele de Luxemburg* de Lehar. Am văzut un tenor înalt şi gros ca Maciste, un june comic scurt, slab şi cu o figură prelungă de *bébé*. Dacă nu aş fi citit programul, judecîndu-l după nas, aş fi jurat că este Tontolini. Nici la Milano n-am nimerit-o.

Posibil ca primadona de la operetă să fi fost pe vremuri o cîntăreaţă bună ; subreta, însă, nici ca înfăţişare, nici ca voce, nu se deosebea prea mult de cîntăreţele care se aud la noi prin diferitele localuri, cîntînd acompaniate de armonică. În timp ce pe scenă se juca, publicul fuma şi vorbea în gura mare. Nu dădea prea mare importanţă reprezentaţiei şi nici actorilor. Nu mi-am putut da seama dacă inferioritatea trupei era cauza lipsei de interes a publicului, sau aceasta ţinea în general de condiţiunile în care se juca reprezentaţia. Spectatorii aveau înfăţişarea unor oameni care vin de la chef.

E adevărat că în Italia se cultivă cu predilecţie două genuri de teatru : opera şi drama. Totuşi, italienilor le place mult şi opereta, dar opereta vieneză, jucată de artişti germani. Pe toate străzile şi în toate localurile auzeam cîntîndu-se melodii din *Văduva veselă,* iar la Florenţa, o trupă vieneză a jucat într-o singură lună de douăzeci şi trei de ori *Vînzătorul de păsări.* Se vede treaba că, pînă la vizita ce le-o făceam, colegii mei din ţara lui Dante nu se deprinseseră cu prepararea produselor vieneze. Era o mîncare străină pentru dînşii şi nu ştiau cum să o prezinte publicului. Preferau să lase trupelor germane sarcina de a-şi plasa singure marfa.

Pierzînd nădejdea să mai pot vedea un teatru bun, am plecat la expoziţia de la Turin. Acolo am avut mai mult noroc în ce priveşte teatrul. Am văzut două reprezentaţii desăvîrşite: opera *Falstaff* de Verdi, la Teatrul *Del Reggio* şi drama lui Oscar Wilde, *Salomeea,* cu marea artistă Lyda Borelly, atît de cunoscută şi la noi din filmele de cinematograf. Marea artistă era soţia marelui actor De Sanctis şi fiica regizorului Borelly, de numele căruia se leagă multe succese ale Teatrului Naţional din Iaşi. A fost angajat pentru mai mulţi ani ca director de scenă, după ce fusese văzut jucînd în compania celebrului Erneste Rossi, cu prilejul turneului în Romînia.

Popularitatea pe care a făcut-o Lydei Borelly cinematograful e din cele mai binemeritate. Pe scenă, însă, era superioară tuturor apariţiilor din filmele în care am văzut-o. Reprezentaţia *Salomeii* se juca chiar în cinstea ei. Bilete nu se mai găseau de multă vreme. Mi s-a îngăduit totuşi să asist în calitate de actor. Apariţia marii artiste în scenă a fost subliniată de către spectatori cu atîtea aplauze şi strigăte, de credeam că n-o să mai rămînă timp pentru reprezentaţie.

Lyda Borelly era plină de graţie cuceritoare, calitate care i-a atras marile succese atît în teatru cît şi în filme. În momentul cînd încerca să-l convingă pe Irod să-i cedeze capul lui Ioan, ea era ispititoare dar şi angelică. O dată ce avea în faţă capul dorit, devenea însă sălbatică.

Reprezentaţiile de operă de la Teatrul *Del Reggio,* de la Turin, m-au făcut să cred că nu poate cineva să-şi facă o idee justă despre interpretarea unei lucrări muzicale, de-

cît atunci cînd această lucrare este executată de către cîntăreții țării în care a fost compusă. Aceștia păstrează tradiția încă de pe vremea autorului și se conduc după indicațiile lui.

Falstaff, după părerea mea, este una din cele mai interesante opere ale lui Verdi, mai ales din punctul de vedere al orchestrației care, spre deosebire de celelalte creații ale marelui compozitor, se remarcă prin caracterul ei modern. Cunoșteam textul *Femeilor vesele din Windsor*, căci jucasem în această comedie, pe timpul direcției lui Davila, rolul lui Pistol. Am urmărit deci opera cu foarte mare atenție. Am putut să-mi dau seama de aportul pe care muzica îl aduce unei lucrări dramatice scrise în proză.

În actul al doilea, cînd Falstaff îl dojenește pe Pistol pentru că refuză să ducă o scrisoare de dragoste doamnei Page, după fiecare frază a eroului principal urmează un răspuns dat de contrabas printr-o singură notă, ca și cum însuși Pistol împreună cu spectatorii ar răspunde : „Nu !" Contrabasul concretizează prin sunet gîndul lui Pistol și al publicului, servind drept răspuns lui Falstaff.

Scena intrării lui Falstaff în coș este împodobită cu o orchestrație de un umor ce mai poate fi întîlnit doar la Rossini.

Interpretarea în întregime a acestei opere a fost o desfătare.

Tot atît de interesant ca și teatrul, la Turin, este Muzeul etnografic care posedă cea mai bogată secție egipteană. De cînd kedivii au început să îngăduie vînzarea în Europa a vestigiilor vechilor egipteni, îmi vine să cred că nici în Egipt nu se mai găsesc astăzi atîtea mumii cîte sînt în Muzeul din Turin ! Un grup de arheologi italieni au reconstituit chiar, cu elemente aduse din Țara Nilului, interioarele complete ale mormintelor vechilor regi egipteni.

Expoziția, pentru care mă dusesem înadins la Turin, nu era gata la sosirea mea în luna aprilie. Și acolo m-am păcălit într-o oarecare măsură. Mi-a făcut, însă, o deosebită plăcere că în mijlocul expoziției, la un mare restaurant, am găsit niște lăutari îmbrăcați în costume românești. Am întrebat pe unul din muzicanți din ce oraș din țară sînt, dar nu a știut să-mi răspundă fiindcă nici unul dintre or-

chestranți nu vorbea romînește. Am rîs cu poftă împreună cu ei. Mi-au făcut totuși o mare plăcere.

Și, cum toate drumurile duc la Roma, am apucat și eu unul și m-am pomenit în orașul de reședință al papei. Acolo credeam că voi avea norocul să văd mai mult teatru.

Dorința nu mi-a fost împlinită, în schimb am văzut monumentele care mi-au procurat clipe de adevărată desfătare chiar și din punctul de vedere al profesiei mele de actor.

Toate ruinele vechii Rome nu mi s-au părut niște simple cărămizi amestecate printre molozul împrăștiat, interesante doar pentru arheologi. Aceste cărămizi m-au atras, m-au ținut locului, făcînd să-mi apară înaintea ochilor clădirile monumentale la care au servit.

Unui actor îi poate sluji mult o vizită la Roma. Colisseul îi dă noțiunea exactă a unui teatru de pe vremea romanilor. În forul roman, al cărui plan a fost reconstituit de către arheologul și arhitectul Bonni, se poate vedea fiecare stradă, chiar locul pe unde a trecut Iuliu Cezar ca să meargă la Senat în ziua asasinării sale. A fost fixat pînă și locul unde a fost expus cadavrul, după comiterea asasinatului.

Un regizor dornic să monteze *Iuliu Cezar de Shakespeare*, în așa fel încît adevărul istoric să fie respectat, ar putea foarte bine să găsească aici prețioase elemente de inspirație.

. . . . . .

Dacă cineva vrea să-și imagineze mai bine Infernul și Paradisul lui Dante la un loc, să se ducă să vadă Neapole.

Frumusețile Neapolelui cu Santa-Lucia, cu Sorento și cu insula Capri, a cărei grotă albastră are ceva de vrajă, reprezintă Paradisul ; Solfatarele și Vezuviul amenințător ne înfățișează Infernul.

În preajma Pompeiului parcă într-adins natura și-a așezat acolo gurile ei de foc cu care a distrus atîtea vieți. Casele de prostituție cu firmele lor scabroase sînt dovada unei civilizații în plină decadență. Este o imagine pregnantă a unei Sodome, a sfîrșitului unei întregi epoci.

Recunosc că dintre toți italienii, cei mai simpatici sînt napolitanii. Pe lîngă voioșia lor de toate zilele, sînt și cei mai plini de haz, chiar atunci cînd te „ciupesc" de gologani. Făcusem cunoștința unui ghid care, de cîte ori mă vedea, mă saluta exagerat de respectuos, aplecîndu-se și ducînd pălăria pînă la pămînt. Într-o zi ne-am întîlnit cu un preot, și ghidul meu abia l-a salutat. L-am întrebat atunci : „Ce însemnează salutul acesta așa de reținut față de o figură bisericească ?" Foarte sincer, napolitanul mi-a răspus : „Cu ăsta nu se fac glume".

Atît imaginea peisajului cît și oamenii de prin partea locului au produs asupra mea o impresie de neșters. Mult timp după ce m-am întors în țară nu le-am putut uita. Am înțeles atunci în toată profunzimea ei zicala care spune : „Să văd Neapole și apoi pot să mor !"

Capitolul XI

1. DIN NOU ACASĂ

Trecutul ca şi prezentul unor stări de lucruri dintr-o ţară, teatrele şi muzeele, monumentele de orice fel, limba şi manifestările poporului acelei ţări, varietatea emoţiilor noi pe care le cunoşti în timpul unei călătorii te fac să vibrezi mai uşor, să-ţi dezvolţi sensibilitatea şi s-o faci mai aptă ca în orice moment să intre în funcţiune. Cînd se întoarce în patrie, un actor încărcat cu noi cunoştinţe şi impresii, oricît de lenevos ar fi fost înainte, simte dorinţa să-şi reînceapă munca cu o şi mai mare forţă. Simte că are ceva de spus. Dacă nu i se dă acest prilej, suferă întocmai omului căruia i-a pierit graiul şi nu poate să spună ce gîndeşte. A devenit un acumulator încărcat de idei. Eu n-am avut norocul să-mi „descarc" imediat într-un rol, aşa cum s-ar fi cuvenit, toate cîte acumulasem. Mi-au folosit însă de multe ori în cariera mea.

Într-adevăr, din prima zi după sosirea mea din Italia, am început repetiţiile cu opereta *Suzana* de Gilbert. Învăţasem din operele de mare valoare artistică pe care le văzusem şi la care se lucrase ani, zeci de ani chiar, că satisfacţia muncii artistului nu se obţine decît cu multă stăruinţă şi cu osteneală îndelungată. Ce pildă de migală stăruitoare sînt mozaicurile lui Michel Angelo din Biserica Sf. Petru din Roma ! Noi, actorii, am vrea ca, după două săptămîni de repetiţie, creaţia noastră să fie considerată desăvîrşită şi de necriticat. E adevărat că profesiunea noastră nu cere atîta timp pentru ceea ce avem de făcut, cere însă ca în timpul cît pregătim un rol să lucrăm intens, clipă de clipă, iar regizorul să fi trăit piesa în toate amănuntele ei, înainte de a începe punerea ei în scenă.

Cu excepţia unei scurte epoci, niciodată nu mi-au plăcut nici plimbările pe străzi şi nici localurile publice. După înapoierea din Italia, am început însă să muncesc şi mai mult la rolurile mele. Îmi spuneam : în tot ceea ce fac, dacă depun muncă şi stăruinţă voi izbuti totuşi să aduc o fărîmă de artă ; şi cît de mică va fi această fărîmă va constitui totuşi un aport pe care cu sinceritate şi dragoste îl aduc teatrului, indiferent de genul în care mă produc. Recunosc că din această muncă temeinică nu tot ce am făcut pe scenă a fost bun. Aceasta a depins în mare parte de modul în care mi-am înţeles rolurile. În primul rînd, am căutat în toate rolurile mele logica şi consecvenţa provenite din acţiunea piesei şi din tot ce spune şi se spune despre personajul pe care îl reprezint. Lucrul acesta nu se poate obţine decît insistînd continuu asupra vieţii interioare a personajului. Nu este actor care să nu recunoască că stăruinţa continuă asupra unui rol e cel mai bun mijloc de reuşită în arta dramatică. Aşa s-a întîmplat şi cu mine, în rolul meu din *Suzana*. Am muncit şi am stăruit mai mult ca de obicei, am dublat îndrăzneala fanteziei cu pregătirea migăloasă şi am avut o deosebită satisfacţie.

Pregătirea unei operete întîmpină, faţă de celelalte genuri, maximum de dificultăţi. Opereta este un amestec de proză, muzică, dansuri, un mănunchi alcătuit din diferite ramuri ale artei, care se învaţă fiecare separat şi după un program anumit.

Oboseala fizică a actorului de operetă este cu mult mai mare decît a colegilor din celelalte teatre. Pe lîngă dansurile ce urmează cupletelor sau duetelor, în orice operetă mai intervin uneori şi exerciţiile musculare şi de echilibristică. Opereta *Suzana* abunda în acest fel de divertismente : conţinea marşuri, sărituri şi dansuri. La finalul actului al doilea, de pildă, intervenea chiar încercarea forţei printr-un adevărat „hamalîc" : trebuia s-o duc în spinare pe titulara rolului – şi era cam voluminoasă. De două ori ocoleam toată scena teatrului făcînd pe calul fără şa într-un galop ce nu-mi îngăduia nici să răsuflu măcar. După a doua fugă, cînd îmi puneam jos povara, scoteam din adîncul plămînilor cel mai convins „uff" cu putinţă.

În al treilea act intrau în funcţiune alte părţi ale corpului – pe umărul meu drept şi pe cel stîng al lui Leonard,

stătea aşezată ca pe un tron interpreta Suzanei şi, astfel, o purtam pe scenă de colo pînă colo tot de două ori, obţinînd un număr de muzică care întotdeauna era bisat. Studiul acestei evoluţii scenice nu a fost tocmai simplu, căci nu reuşeam să găsim punctul de reazem al Suzanei ; din cauza asta la una din repetiţii, partenera noastră, alunecînd de pe umerii noştri, era cît p-aci să ne rupă gîturile ! O dansatoare, însă, ne-a învăţat trucul, fără de care unul din noi trei ar fi putut rămîne invalid : artista purtată pe umeri trebuia neapărat să întindă picioarele şi să le ţină ţeapăn ; acesta era tot secretul. Totuşi, execuţia figurii depindea foarte mult de rezistenţa umerilor noştri. Carussy nu era nici el mai menajat decît noi în această scenă : zăbala, în formă de umbrelă închisă, făcută dintr-un băţ îmbrăcat, pe care Carussy o punea între dinţi, era zmucită de călăreaţă prin cele două panglici cu care era legată în formă de hăţuri. Bietul Gogu avea nevoie pentru aşa ceva de nişte dinţi de cîrlan... şi nu prea-i avea.

Mărturisesc că pînă atunci noi socoteam imposibile asemenea scene şi le lăsam deoparte. De data asta, însă, acţiunea le sugera în mod vădit, deoarece prin aceasta se caracteriza halul de zăpăceală în care ajungeau aceşti trei bărbaţi în dragostea lor pentru Suzana. Era punctul culminant al piesei şi, aşa cum s-a dovedit în spectacole, scena care i-a asigurat operetei *Suzana* marele ei succes. Am repetat mult ca să obţinem executarea ei perfectă – şi din punct de vedere muzical, şi din punct de vedere coregrafic...

În ceea ce mă priveşte, mai trebuia ca în rolul de june comic să înfăţişez cît mai sugestiv tot entuziasmul nebunesc de care e în stare un tînăr la primele lui aventuri amoroase : să fiu cînd naiv şi inocent, cînd descurcăreţ pe spinarea familiei. Aveam în special un cuplet în care, pe lîngă că mi se cerea o articulaţie perfectă a cuvintelor – trebuia să-l spun pe nerăsuflate – aveam nevoie şi de suflu, fiindcă la sfîrşitul lui acţiunea cerea să mai şi dansez. Am repetat mereu, mereu, pînă mi-am căpătat şi suflul şi claritatea necesară şi, dacă aş lăsa modestia la o parte, poate şi pentru asta... *Suzana* a avut succes.

Trebuie să mai spun că montarea operetei *Suzana* a fost foarte sărăcăcioasă. Această frumoasă şi atractivă operetă

nu merita această desconsiderare; era însă o chestie de conducere, în care noi artiştii nu ne puteam amesteca. În schimb, toaletele artiştilor au egalat în sacrificiu munca depusă pentru studierea acestei operete. Carussy, în special, îşi făcuse un costum de academician cu care putea sta oricînd alături de Rostand, pe care autorul operetei îl avusese în vedere. Ar fi putut lua loc sub cupola Academiei Franceze, fără să-l fi bănuit cineva că venea de la Parcul Oteteleşanu.

Succesul acestei operete a fost memorabil. *Suzana* s-a jucat, într-un singur an, de aproape o sută de ori : faimei acestei operete se datorează numele pe care foştii antreprenori l-au dat restaurantului *Suzana,* iar trompeţii unui regiment de cavalerie au cîntat mulţi ani apoi, ori de cîte ori plecau în marş, melodia :

„Suzana mea, de te-aş putea avea,
La tine gîndul meu ar tot zbura."

După terminarea turneului de toamnă, *Suzana* şi-a continuat succesul şi în stagiunea de iarnă. La matineul cu această operetă, în ultima zi a stagiunii anului 1912, la 31 martie, *ne-a sosit vestea dureroasă a morţii lui Petre Liciu, una din marile glorii ale teatrului romînesc.*

2. UN ÎNCEPUT DE FURTUNĂ

La începutul stagiunii de vară a aceluiaşi an, discordia în chip de soţie apăruse în mod primejdios între componenţii Companiei Grigoriu.

Pe Leonard, de pildă, îl apucase furia să joace operă. Îşi alesese *Jongleur de Notre-Dame* – operă fără cor şi fără rol de femei – şi *Werther* în care, în afară de rolul titular, nici un alt personaj nu avea ceva de seamă de cîntat. Grigoriu, care admira talentul scumpului meu pricten, dar nu şi vocea – el singur fusese cîntăreţ de operă – nu-şi găsea locul, îngrijat de răspunsul ce va trebui să-i dea ; Ciucurette, însurat şi tatăl unei fetiţe, susţinea că are casă grea şi nu poate conveni la asemenea încercări – era vecin şi umbla mult împreună cu directorul nostru ;

Carussy își cumpărase o casă în rate și acum nu-i mai ajungeau banii. N-avea încredere într-un repertoriu de operă. Încurcăturile mele familiale îmi tăiaseră orice dispoziție, așa că preferam propunerea lui Leonard, numai să nu mai dau pe la teatru.

Paiendrii întreprinderii noastre începuseră să pîrîie. Eram doi contra doi asociați. Votul lui Grigoriu trebuia să decidă.

Cum, pentru el, lipsa de voce era un motiv puternic care primejduia interesele asociației, nu putea să cedeze ușor capriciilor lui Leonard. Nu îndrăznea, însă, să spună nici „nu". Căsătorit pentru a doua oară, Leonard luase o zestre frumușică și-și permitea luxul să amenințe cu plecarea și cu alcătuirea unei trupe pe cont propriu.

Angajații, la rîndul lor, se temeau ca nu cumva să fie înlocuiți cu cîntăreți de operă și în felul acesta ei să nu mai aibă ce să joace. Începuseră să se gîndească la o formație nouă de operetă. Voiau să fie ocupați. Pe vremea Companiei Grigoriu, deși nu exista o altă trupă similară, nici un actor sau actriță, oricît i s-ar fi plătit, n-ar fi primit să stea neîntrebuințați. Ar fi plecat, hotărît, din companie. Pentru ei nu exista acel : „Ce sînt eu vinovat, dacă nu mi se dă să joc ? !"

Bietul Grigoriu avea de împăcat și lupul și capra și varza. Amîna lucrurile mereu. Deși îi fusese naș la prima căsătorie, tot nu-i putea spune lui Leonard că n-are voce de operă. Ar fi însemnat o catastrofă pentru întreprindere și tot o catastrofă credea el că ar fi fost dacă l-ar fi lăsat să cînte. Epuizase toate motivele de amînare a cererii lui Leonard.

Se apropia însă plecarea în provincie unde se pregătea repertoriul pentru stagiunea 1911–1912. O gravă indispoziție vocală care apărea și dispărea de vreo doi-trei ani a potolit entuziasmul lui Leonard, el mulțumindu-se cu marele său succes din opereta *Eva*, în care jocul și temperamentul lui cunoscut îl puteau salva ușor în serile de răgușeală. Iubindu-și cu pasiune rolurile și meseria, neuitatul tenor a refuzat pe toată durata acelei indispoziții vocale să fie înlocuit mai mult de una sau două seri pe săptămînă. Chinul în care trebuia să cînte îl făcuse nervos, nemulțumit și pornit, și mai puternic, împotriva întreprinderii Grigoriu,

În același timp, o primadonă fuge în străinătate, tocmai în seara cînd o așteptam să vină să joace ; angajarea unei noi subrete ne-a alungat pe vechea subretă cu repertoriu cu tot ; Ciucurette își găsise o ocupație în creșterea copilului său, Carussy avea și el o altă ocupație pe vremea aceea tulbure, iar eu, din cauza unor obligații familiale, nu-mi mai puteam da concursul la conducerea întreprinderii.

Grigoriu suporta singur toate amărăciunile. Pe noi, marile succese ne zăpăciseră.

. . . . . .

Se întîmplă uneori în teatru, în materie de conducere, un lucru foarte ciudat. Fiecare actor angajat crede că în el trăiește și un priceput director de teatru. Numai actorul angajat știe care piesă este bună și care este procedeul cel mai bun de a aduce publicul la teatru. De aceea – cred actorii – toate nenorocirile unui director provin din faptul că nu-și consultă angajații (?). Căderile pieselor sînt prevăzute de către actorii trupei cu mult înainte de premieră. Ei știu atunci cînd e un insucces de ce nu vine publicul la teatru : fiindcă, spun ei cu toată seriozitatea, nici un afiș de-al companiei nu se vede pe Calea Dorobanților ! ! E vorba de afișele cu numele lor !

Orice actor are idei în ce privește conducerea ; nimic mai just decît să urmărească a deveni director de trupă. Numai că, devenit director, îi dispar și ideile, în baza legii că... numai angajații se pricep la conducere ! Și nu ar fi fost nici o pagubă, dacă angajatul ce rîvnea la conducere ar fi avut pe lîngă idei... și ceva parale. Periculos era numai atunci cînd această rîvnă izvora din orgoliu, din ambiția lui de a-și vedea numele devenit „firmă“ a unui teatru și să poată simți plăcerea de a zice „nu“ foștilor săi colegi.

Printre actorii care aveau pretenția că se pricep la conducere am fost și eu. Cu toate astea n-am dorit să fiu conducător de trupă. Văzusem pe fostul meu director Grigoriu primind palme de la angajați. O dată, nervii unei artiste nu s-au potolit pînă ce nu l-a lovit de cîteva ori cu un pantof. Multe umilințe a suferit Grigoriu fără să reacționeze. Dragostea pentru teatru îi interzicea orice măsură potrivnică intereselor companiei. Mă simțeam deci

foarte bine ori de cîte ori mă gîndeam la perspectiva palmelor şi a pantofilor.

Cînd însă împrejurările „o vor" nu te mai poţi opune şi te laşi condus de ele. Te simţi în stare să rezolvi conflictele care duc la pantofi în obraz, dar nu eşti în stare să prevezi alte neplăceri mult mai mari, împotriva cărora nu poţi lupta.

În 1913, se declarase războiul cu Bulgaria. În toate contractele de angajament se preciza că asemenea situaţii sînt socotite „cazuri de forţă majoră", deci valabilitatea contractului încetează. De teama unui prea mare risc şi neputînd bănui cum vor decurge lucrurile, Grigoriu a comunicat trupei că este liberă.

Printre angajaţii noştri nu erau prea mulţi mobilizabili, aşa încît activitatea artistică, cu foarte mici lipsuri, putea continua. Întruniţi, componenţii trupei hotărăsc să joace mai departe, împărţind, proporţional cu salariile, veniturile ce vor rezulta din încasările serale. În urma acestei hotărîri, se aplică sfînta cooperaţie. Grigoriu, nemaiavînd astfel nici un amestec, s-a retras. Compania rămăsese fără conducător. În aceeaşi întrunire şi fără să fiu de faţă, colegii mi-au făcut cinstea să-mi încredinţeze conducerea trupei, obligîndu-mă să îngrijesc de repertoriu şi de părţile de cîştig ce se cuveneau fiecărui cooperator. Încasările nu prea s-au resimţit din cauza războiului, astfel că, plătind şi pe cei mobilizaţi, am reuşit să luăm fiecare din noi 80% din salariu.

Vara trecuse cum trecuse. Războiul se sfîrşise. Se apropia iarna. Nu aveam nici o sală închiriată pentru turneul nostru anual. Trebuiau bani investiţi în acest scop. De către cine, însă ? Se impunea deci o hotărîre în vederea stagiunii viitoare, altfel existenţa companiei era ameninţată.

În condiţiunile nou create, nu putea nimeni să răspundă de executarea contractelor cu sălile şi cu editorii de muzică. I-am scris atunci lui Grigoriu şi l-am întrebat ce facem. Răspunsul a fost următorul : „Sînt bolnav, adunaţi-vă şi procedaţi cum veţi crede. Eu simt nevoia să mă îngrijesc şi nu mai pot merge înainte."

Ne-am dus la el, Leonard şi cu mine, ca să-l vedem. A fost o scenă dureroasă. Grigoriu ar fi vrut să-şi caute

de sănătate, cruțîndu-și supărările unui director, dar totodată îi era foarte greu să se despartă de o companie așa de frumos întemeiată și a cărei activitate a însemnat mult în mișcarea teatrală din țara romînească. Își legase numele de succesele acestei companii.

Înfățișarea lui, însă, atunci cînd l-am vizitat, dovedea că nu s-ar mai simți în stare să suporte oboselile turneului. Ar fi putut totuși intra într-un sanatoriu pînă s-ar fi făcut bine. Se ivise însă o problemă delicată. Grigoriu nu mai voia să deburseze banii necesari aconturilor de turneu. Obișnuit să conducă singur și întotdeauna bine carul companiei, nu avea încredere să-l lase pe mîna nimănui, ca nu cumva să i-l răstoarne și să piardă suma avansată.

Ne-am despărțit cu tristețe : mîinile noastre s-au strîns, dar în ochi nu ne-am privit ; ne despărțeam de un om, pentru care arta fusese cel mai scump lucru din viață, iar compania ce o întemeiase, însuși suportul moral al existenței sale.

Și poate că ar fi trecut mai ușor peste durerea acestei despărțiri dacă s-ar fi convins că ceea ce întemeiase el rămînea pe mîini sigure.

Trei luni după această despărțire, a murit. Boala de inimă nu l-a mai îngăduit. A fost însă tot timpul cu gîndul la noi și ne trimitea mereu sfaturi. Cu cîteva zile înainte de a muri, cunoscutul traducător Toma Ionescu l-a întrebat „ce crede de durata noii noastre formațiuni ?". Cu privirea pierdută și cu glasul îndurerat i-ar fi răspuns următoarele : „Eu am avut pe lîngă mine pe Max, dar Max nu are alt Max !"

Retragerea lui ne-a dezvăluit nouă înșine, asociaților, lipsa de prietenie dintre noi. Prima lovitură i-a fost dată excelentei noastre companii de către Gogu Carussy, așa că înaintea plecării în turneu (1913–1914) cariatidele operetei rămăseseră trei.

Cei doi coasociați mi-au încredințat mai departe conducerea pe care o avusesem în timpul verii.

Fiind răspunzător direct de succesele companiei, voiam să mă prezint în capitală în cele mai bune condiții. Cu un împrumut în țară și cu mari datorii la furnizorii germani, am montat *Frumoasa Elena* de Offenbach, *Domino Lila* de Cuvillier, *Soțul ideal* de Eysler, în costume, decoruri,

mobilier şi recuzite aduse de la cea mai mare casă de specialitate din Berlin. Asta nu a împiedicat totuşi să obţinem trei căderi, una după alta. Nu lipsea nimic din truda şi sacrificiile noastre materiale, mai cu seamă că eram obligaţi să întrecem tot ce se făcuse pînă la direcţia noastră. Publicul însă nu voia să ţină seama de asta. Începuse să nu-l mai intereseze reprezentaţiile noastre, cu toată simpatia ce ne-o arătase pînă atunci.

Faptul că publicul nu apreciază cîteodată activitatea unui teatru e foarte explicabil. Vinovaţi sîntem noi actorii sau directorii. Degeaba înlăturăm adevărata cauză, punînd insuccesul pe seama timpului nefavorabil sau a lipsei de reclamă.

Nu voiam să recunoaştem că opereta era însăşi „Grigoriu". Or, Grigoriu nu mai era. Nimeni nu mai putea avea încredere în companie. Pe de altă parte, chiar ansamblul artistic slăbise. Plecarea lui Carussy lăsase un gol important în vechea trupă. În ambiţia noastră însă nu am vrut să ţinem seama, nici noi şi nici Carussy, de cumînţenia publicului, care pune mare preţ pe ansamblul trupelor. Rezultatul l-am văzut sau mai bine zis l-am simţit. Grigoriu prevăzuse dezbinarea noastră. Din primul an după retragerea lui s-a deschis focul asupra companiei în care trăisem aşa de bine cu toţii. Ştiam deci ce ne aşteaptă în stagiunea de vară. De aceea, cu toată paguba din iarnă, nu puteam să cedez spiritului de economie. Voiam să punem în scenă operete şi mai frumoase decît cele de la Viena – şi am plecat la Londra.

Capitolul XII

1. LONDRA

Călătoria nu mi-a fost chiar aşa de plăcută. Am sosit noaptea. Fusesem prevenit doar că Anglia, după cum e despărţită de Europa din punct de vedere geografic, e tot aşa de „aparte" şi din toate celelalte puncte de vedere.

Îmi propusesem să stau la *Grand Hotel.* Controlînd planul oraşului am văzut că era lîngă gară ; îmi convenea deoarece, avînd un nume franţuzesc, am crezut că o să mă urc în automobil, o să spun şoferului : *Grand Hotel* şi cu asta gata. Aşa am făcut, aşa i-am spus, dar şoferul nici gînd să pornească cu maşina. I-am strigat mai tare fiindcă şi cei din urma noastră strigau să nu mai stăm pe loc. Îmi spunea ceva, dădea din cap în semn de „nu" şi nu se mişca. Ce să fac? Mi-am adus aminte că în Anglia cei care nu vorbesc englezeşte caută în dicţionar cuvintele de care au nevoie, le scriu cum sînt tipărite şi le dau să le citească celui căruia i se adresează. Am scris *Grand Hotel* pe o pagină din Baedeker şi am arătat-o şoferului.

– Ah ! „Grend Otl !" se lămuri el deodată.

După întîmplarea cu şoferul mi-am dat seama că e imposibil să vizitez ceva fără ghid. A doua zi, chiar la ieşirea din hotel, mi s-a oferit unul. Un grec din Brăila, care desigur aflase de sosirea unui romîn la Londra.

A doua seară m-am dus la opereta *Pearl Girl* şi ca să nu fiu singur mi-am luat şi ghidul, sau mai just grecul, cu mine. În timpul reprezentaţiei, duena, o artistă excelentă, m-a făcut să rîd prin atitudinea ei comică şi chiloţii lungi pe care îi purta. Atît am înţeles ! Însoţitorul meu îmi făcu deodată semn cu cotul şi mă întrebă de ce rîd. I-am răspuns :

– Dumneata nu ai văzut ?

– Ba da, dar nu am înţeles.

– Cum asta ? l-am întrebat eu mirat.

– Vezi dumneata, domnule, vorbesc toate limbile din Europa, numai englezeşte nu am putut să învăţ pînă acum !

Chiar de a doua zi m-am dispensat de serviciile lui.

Nu ştiu ce-i adevărat din cele ce se spun, relativ la decorurile şi costumele în care Shakespeare îşi reprezenta operele. Or fi fost sărăcăcioase, poate or fi lipsit de tot, cum spun unii, sau luxoase cum afirmă Oscar Wilde, care ne dă indicaţii asupra garderobei regale ce se punea la dispoziţie pieselor istorice ale marelui autor ? La începutul secolului însă, sub raportul luxului, al montării, Anglia nu avea rival. Burghezia engleză, cu spiritul ei negustoresc, punea foarte mare preţ pe sumele pe care un director de teatru le investea în reprezentarea unei piese, indiferent de genul dramatic. Succesul unor astfel de montări întrecea mai întotdeauna şi valoarea pieselor şi pe aceea a actorilor. Revista *The Arcadians* s-a jucat la Londra trei ani, numai datorită extraordinarelor condiţiuni în care s-a montat. În actul final al acestei reviste, scena se transforma într-un bazin cu apă ce se pierdea între culisele teatrului. Din dreapta scenei, de pe nişte imense platforme neobişnuit de înalte, se aruncau în apă femei cu cele mai frumoase forme, după ce mai întîi se produceau în aer, în cele mai periculoase evoluţii. În bazin, înotătoarele se aranjau în rînduri, formînd diferite figuri geometrice.

În faţa decorului actului întîi din opereta *Pearl Girl*, spectatorul rămînea uluit. Emoţia pe care o încerca nu era însă de ordin estetic. Se reprezenta un magazin de bijuterii. Dar un magazin aşa cum sînt acelea ale trusturilor de diamante ce se văd numai la Londra. Din unele vitrine, splendid aranjate, porneau luminile strălucitoare ale briliantelor ; din altele, şiraguri de perle albe, negre, roz îţi încîntau văzul, aşezate toate astfel ca să poată uimi, deşi erau false. Totul dădea impresia unei bogăţii de poveste din 1001 de nopţi, aşa cum regia voia să o înfăţişeze.

Tîrgul de fete de Viktor Iakobi, importată şi reprezentată şi de noi sub titlul de *Cowboy*, nu se lăsa mai prejos decît cele două dintîi. Am văzut pe scenă un vapor ame-

rican în toată puterea cuvîntului : cu coș care fumega, cu frînghii (pe care marinarii se urcau și coborau), cu scări în sus și în jos (pe balustradele cărora „mușii" se dădeau de-a derdelușul), cu steaguri și steguleţe, cu pereţii vaporului construiţi din plăci nituite. De îndată ce te convingeai de soliditatea și autenticitatea vaporului, totul se transforma ca prin minune într-o feerie : niturile deveneau becuri electrice de diferite culori, steagurile și steguleţele se luminau de asemenea datorită becurilor colorate din spatele lor, iar pe scenă apărea un număr nesfîrșit de orchestranți, marinari, chelneri, dansatori și dansatoare — și pe deasupra, proprietarii vaporului cu invitaţii lor. Am văzut și eu cum se amuză imperialiștii !

Fastul de „parvenit" prin care se caracterizau montările operetei engleze, „tehnicitatea" exagerată ce domina scena făceau ca sufletul omului, sentimentele sale de dragoste, tristeţe sau duioșie să fie strivite de complicatele mecanisme scenice. Nu mai era teatru sau muzică, ci o exhibiţie a unor performanţe tehnice care înmărmureau pe spectatori dar nu-i emoţionau.

Englezii nu aveau o operă proprie. Își permiteau luxul de a auzi fiecare operă în limba în care fusese scrisă. Erau la *Covent-Garden* trei trupe : franceză, italiană și germană.

E adevărat că biletul de intrare la aceste trupe îi costa atît de mult pe amatorii de muzică, încît trebuia să fii lord ori să ai proprietăți în India sau Australia, ca să poţi suporta preţurile locurilor acestui teatru. Voiam să văd *Apusul zeilor,* dirijat de celebrul Arthur Nikisch. Am cerut un loc de o liră, convins fiind că dacă la Opera Mare din Paris costă douăzeci de franci un fotoliu banca întîi, cu 25 lei, cît era pe atunci o liră engleză, voi putea obţine un loc la parter. Am încercat să intru în teatru, dar degeaba. De prin toate intrările din faţă m-au respins. Condus, în sfîrșit, de un controlor printr-o ușă din dosul teatrului, am urcat, dacă nu mai multe, cel puţin tot atîtea trepte cite erau pînă la galeria fostului Teatru Naţional din Bucureşti. De la „cucurigul" acesta am văzut opera lui Wagner, care a început la patru după-amiază și, după o întrerupere între orele șapte și opt, a continuat pînă la zece jumătate noaptea. Spectacol obositor, însă

într-o minunată execuţie. Am regretat mult că nu l-am putut gusta îndeajuns pe marele dirijor. Poate fiindcă eram prea departe, poate fiindcă nu a căutat să se distingă prin nici un „acces de furie", ca alţi dirijori. Se preocupa aşa de puţin de el şi aşa de mult de spectacol şi de orchestră !

Vizitînd marele oraş, am văzut, pe lîngă acel mare *British Museum,* frumoasa şi impunătoarea statuie a vestitului actor Henry Irving şi am găsit toate operele acestuia asupra interpretării pieselor lui Shakespeare. O dată cu acestea am adus în ţară şi catehismul teatral al lui Irving, pe care mi-l îngădui să-l reproduc în aceste însemnări pentru multe din aprecierile sale juste.

„A-şi închipui cineva viaţa şi meseria de actor, altfel de cum este în realitate, şi a nu stărui în cunoaşterea ei înseamnă a păşi pe un drum greşit încă din primul an de Conservator" – aşa îşi începe Irving discursul său la inaugurarea Academiei de artă dramatică din Londra. El a ţinut să pună de la început la curent pe elevii săi cu preceptele ce l-au călăuzit în carieră.

„Luaţi aminte, dragii mei, le-a spus el, *prin nesiguranţa ei, meseria de actor este grea dacă reuşeşti şi foarte tristă dacă nu reuşeşti. E nimerit dar ca, printr-un autocontrol, fiecare să-şi examineze bine mijloacele actoriceşti, înainte de a intra în această meserie. Rîvna la plăcerea de a juca pe scenă vă poate înşela, deci încă o dată, luaţi bine seama.*

...Să nu credeţi tot ce se spune pe seama actorilor şi a actriţelor. În mare parte sînt numai minciuni născocite de către acei ce vor să pară intimii noştri. Toate discuţiile în jurul vieţii de actor sînt ipocrite prin faptul că majoritatea publicului face greşeala să ne judece după rolurile pe care le jucăm.

În cariera actoricească există tentaţii ca în orice profesie în care sînt elemente de ambele sexe. Poate pe scenă sînt mai multe, dar totul depinde de voinţă ca să rezişti.

Pentru aceasta vă spun : respectaţi-vă meseria.

Se zice că actorii sau actriţele trebuie să lase morala la o parte spre a avea succes. Asta ar însemna ca şi cum un avocat ar trebui să fie pungaş, un medic să fie înşelător, iar un preot să fie fătarnic.

O să fiţi înjuraţi. Nu uitaţi că invidia n-a dispărut din inima acelora care nu văd decît partea strălucitoare a meseriei, nu şi greutatea ei.

Un actor pe stradă, îmbrăcat simplu, e un om respectat. Altfel pare că vrea să se impună.

Conservatorul disciplinează pe elev, dar nu-i poate da talent. Talentul lui în schimb se modelează aici după arta profesorului.

Lipsa mijloacelor de existenţă grăbeşte începutul carierei; or, nu există actor care să se fi plîns că a început prea devreme. Ars longa, vita brevis.

Gîndiţi-vă mereu la frumuseţea meseriei voastre şi la importanţa ei. Nu vorbiţi niciodată cu amărăciune despre teatru, căci îl coborîţi şi succesul vostru va suferi.

Se zice că arta dramatică este o copie a naturii şi deci fără valoarea originalităţii. E o greşeală. De un obiect fals nu te laşi înşelat, de jocul unui actor pretinzi să fii înşelat. Rafael, Leonardo da Vinci şi alţii au copiat natura de unde au luat adevărul. Frumuseţea operelor lor nu au găsit-o în natură, este creaţiunea lor. Personaje ca Hamlet, Othello, Oedip şi multe altele nu se întîlnesc pe stradă. Ele trebuiesc create, şi asta cere imaginaţie. Nu vorbiţi prea mult de dragostea ce o aveţi pentru meserie. E o lipsă de modestie. Nu abuzaţi de cuvintele : artă, dragoste, viitor, aţi putea provoca decepţii. Lucraţi, dar nu vorbiţi. Fiţi sinceri, simpli, neafectaţi. Aveţi convingere şi devotament. Continuaţi cu încredere cariera, chiar dacă nu aveţi satisfacţie imediată.

Nu vă luaţi după aceia care aşteaptă de la voi să fiţi anormali. Dezamăgiţi-i din acest punct de vedere.

Să credeţi întotdeauna că publicul nu poartă interes meseriei voastre... ci vouă personal, fiindcă el vă dă verdictul asupra talentului vostru şi de el depinde dacă sînteţi sau nu acceptaţi. Aveţi încredere, răbdare, convingere, veselie şi bună dispoziţie. Aceste două din urmă sînt cele mai mari calităţi ale actorului.

Un artist egoist nu e simpatic. Să dai şi să iei ! Aceasta să vă fie deviza. Deci arătaţi bunăvoinţă colegilor.

Învăţaţi să suportaţi insuccesele, căci aşa e viaţa de actor. Citiţi criticile opt zile după premieră. E greu, dar

e posibil. Consolați-vă că și cei mai mari actori au fost înjurați. Și verdictul s-a schimbat cu vremea.

Înțelegeți critica și profitați de ea.

Insuccesul este amar, dar te ține atent asupra meseriei.

Succesul vine și se duce. Asta-i partea tristă a meseriei. Nu știi niciodată ce va fi mîine. Dar tocmai nesiguranța aceasta formează partea interesantă a meseriei actoricești.

Puțin spirit de nepăsare nu strică, dar nu prea mult. Atît cît poți, să rămîi calm după un insucces.

Succesul să fie o învățătură pentru viitor.

Nu posezi niciodată meseria de actor. De aceea să nu încetezi s-o înveți decît atunci cînd o părăsești.

Joacă mult și orice poți. E de mare folos să fii văzut pe scenă. Rolul mic nu contează.

Nu urmăriți salarii mari, ci succese mari.

Căutați-vă prieteni care să vă fie de folos. Nu vorbiți de voi între prieteni. Vorbiți despre teatru, fără să faceți vreo legătură cu persoana voastră.

Nu uitați un lucru. Fiecare om poate fi înlocuit. Deci nu faceți prea mult caz de voi.

Actorul după moarte nu trăiește decît în mintea celor care vin după el. Totuși, actorului nu-i depun flori pe mormînt succesorii." [1]

De multe ori în cariera mea am apelat la catehismul lui Irving și mi-a fost de mare folos în etică mea profesională.

Ce n-aș fi dat să văd la Londra o piesă de Shakespeare ! Nu am avut însă acest noroc. De la moartea celebrului Irving, piesele marelui Will sînt foarte puțin jucate pe scenele englezești. Faptul acesta mi-a stricat toată plăcerea călătoriei și am constatat și la Londra aceeași nepăsare a burgheziei, ca și la Paris, pentru marii clasici.

Am plecat dezamăgit. La această dezamăgire mi s-au mai adăugat și condițiile în care am traversat Canalul Mînecii.

La înapoiere ca și la ducere, cum m-am urcat pe vapor, am încercat să mănînc. Îmi închipuiam că numai așa am evitat la ducere efectele tangajului. La înapoiere, pe cînd

[1] *Bühne und Welt*, Berlin, 1907.

dejunam, am observat însă că chelnerul care mă servea se uită atent pe fereastră. L-am întrebat : ce e ?

– Nu-i nimic, îmi răspunse el, trecem Golf-Streamul.

Dar de-abia termină şi am şi simţit că mă trec năduşelile. Mi-am dat imediat seama ce mă aşteaptă şi am fugit afară. Începuse o ploaie cu vînt. Valurile ridicau vaporul de la pupa şi apoi îl lăsau să cadă în golul pe care-l făcuse ridicîndu-se.

Senzaţiile acelea le simt şi acum, chiar cînd călătoresc pe Dunăre, de la Brăila la Galaţi. Toţi aceia care au avut parte de el ştiu cît de „rău" este acest „rău de mare". Ai vrea să te arunci în apă numai să nu te mai chinuieşti Aproape patru ore nu mi-am găsit locul potrivit, ca să scap măcar de ameţeală.

2. O REPREZENTAŢIE CU PARSIFAL

Ca să mă întorc în ţară a trebuit să trec prin Berlin. Mă obligau oarecare comenzi de decoruri pentru montarea operetei *Cowboy-ul,* pe care o văzusem la Londra.

Înainte de a pleca din Bucureşti, citisem textul operei *Parsifal* în traducerea franceză a Iudithei Gauthier. Legenda *Cavalerilor de Graal,* din care Wagner şi-a alcătuit subiectul, mi-a plăcut mult. Abia aşteptam şi eu, ca atîţia alţii, să văd spectacolul cu această legendă la Opera Mare din capitala Germaniei. Marea operă wagneriană intrase în domeniul public şi prohibirea ei de a se juca numai la Bayreuth se anulase.

Ieşind de la hotel întîlnesc pe scriitorul M. Corneliu şi pe fostul proprietar al Teatrului Liric. O surpriză mai mare nici că se putea să le fac. Veniseră şi ei să facă o comandă de decoruri şi costume despre care eu nu trebuia să aflu, fiindcă aş fi dedus imediat, cum am şi dedus de altfel, iminenta scoatere a trupei noastre de operetă de la Teatrul Liric, în folosul Teatrului Naţional. Am spus compatrioţilor mei unde mă duc şi i-am întrebat dacă au fost să vadă *Parsifal.* Scriitorul m-a privit mirat şi mi-a răspuns: „Vai de mine, să mă plictisesc !"

– Ce spui mă Gore – eram cu baritonul Petrovicescu – de pehlivanii ăştia? Fără să bănuiesc ceva, au hotărît să

ne scoată din teatru după atîția ani. Şi ce zici de poetul nostru care manifestă atîta lipsă de interes pentru opera despre care o lume întreagă vorbeşte cu entuziasm şi aşteaptă cu nerăbdare s-o audă ?

Chiar în acea seară m-am şi repezit la operă. Şedeam şi aşteptam cu emoţie începutul, căutînd să-mi amintesc cuvintele din textul francez.

După cîteva minute începe uvertura. Un motiv de două note se plimbă pe la toate instrumentele din orchestră timp de cîteva minute.

– Gore, îi spun tovarăşului meu de drum, nu ţi se pare că o cam bate pe loc ?

Se ridică cortina.

Una dintre eroinele principale ale operei, chinuită de puterile drăceşti ale vrăjitorului, scotea nişte ţipete care numai a canto nu semănau, vrăjitorul striga şi el la ea tot aşa de sălbatic ; scena turnantă uruia întorcîndu-se pentru schimbare ; din depărtare se vedea castelul „mesei rotunde“ a cavalerilor ; apare Parsifal, un copil jucat de un pitic cu voce de tenor (uitam mereu să ascult muzica, gîndindu-mă unde or fi găsit piticul) ; copilandrul acesta trage cu arcul într-o pasăre care cade jos moartă ; paznicul parcului îl dojeneşte, îl ia de mînă şi îl duce spre castel să-l mai dojenească şi acolo ; turnanta o porneşte şi uruie din nou, orchestra tot aşa. Antract. În foaier mă întîlnesc cu profesorul Ştefan Sihleanu, fost director general al teatrelor. Meloman cum era, zburda de fericire. M-a întrebat dacă mi-a plăcut. I-am răspuns că am venit într-adins la Berlin ca să văd *Parsifal*. Şi nu minţeam. „Eu tot aşa“, a continuat Sihleanu bătîndu-mă pe umăr şi admirînd patima mea pentru Wagner şi *Parsifal*.

Reîncepe spectacolul. Urmează sfinţirea potirului: coruri cereşti şi coruri pămînteşti se împletesc între ele în chip minunat. Turnanta uruie. Alt tablou, basul aruncă suliţa sfîntă în Parsifal ; acesta o prinde din zbor (şmecherie teatrală mare !) şi ameninţă pe bas ; palatul vrăjit se dărîmă, decorurile cad bubuind, turnanta uruie în întrecere cu orchestra...

– Hai, Gore, că nu mai pot, îmi plesneşte capul.

Urma al treilea act. Pe cînd coboram scara, dinspre coridor, în spatele nostru venea Sihleanu. Noi cu cîte o mînă

într-o mînecă, îmbrăcîndu-ne, fugeam galop pe scări ca să nu ne observe. Cînd ne-am văzut pe *Unter den Linden,* ni s-a părut că a alergat cineva după noi să ne aducă înapoi, dar nu a putut să ne prindă.

Nu sînt împotriva muzicii lui Wagner. *Maeştrii cîntăreţi, Siegfried, Lohengrin şi Tannhäuser,* cu celebrele lor uverturi, cui pot să nu placă ? *Parsifal* însă m-a obosit. Spectacol minunat, dar emoţiile pe care mi le-a produs au fost violente ca o băutură tare, bună, dar pe care neobişnuit nu o poţi bea decît cu picătura, dintr-un pahar mic.

. . . . . .

Intors la Bucureşti, găsesc înfiinţată Compania de operete G. Carussy, compusă din acesta, Marioara Cinsky, Ana Grand, Mitu Dumitriu, Stănescu-Cerna etc., toţi foşti angajaţi ai Companiei Grigoriu. Înfiinţarea acestei companii putea da prilej şi altor artişti să ne părăsească. Vedeam la orizont nişte nori negri aducători de faliment şi de multe necazuri. Trebuia să ne pregătim serios de luptă.

Interesul publicului se îndreaptă de obicei asupra oricărei trupe noi, fiindcă orice director are ambiţia să se prezinte la deschidere în condiţiuni optime. Nu ar fi fost deci în folosul nostru nici cheltuielile exagerate şi nici timpul, care de obicei este nefavorabil la începutul verii. Carussy şi-a început stagiunea cu *Fata mamei Angot* de Lecocq, operetă care necesita costume costisitoare şi decoruri la fel; noi am deschis Parcul Oteteleşanu cu *Micul rege* de Kalman, operetă jucată în iarna precedentă, căreia i-a urmat *Regina cinematografului* de Gilbert şi *Mascota* de Audran, acestea de asemenea jucate. După cum am prevăzut, timpul ploios a împiedicat obţinerea oricărui succes şi prin urmare i-a lipsit pe rivalii noştri de veniturile necesare altor montări. Am aşteptat dar să se producă criza, care nu putea să întîrzie. Trupa Carussy nu dispunea nici de operete, nici de costume şi nici de credit. Comanditarul său văzuse în ce a intrat şi s-a retras. Creditul nostru pe piaţă ne-a dat posibilitatea să punem în faţa unei companii în derută opereta *Sînge polonez* de Oskar Nedbal – într-o montare admirabilă – şi apoi imediat *Cowboy*-ul cu tot felul de exhibiţii scenice, imitaţie după Londra.

Planul ne-a reuşit. Doborîtă de succesul acestor două operete, trupa de la Blanduzia a şi început să se zbată nehotărîtă pentru stagiunea de iarnă 1914–1915, lăsîndu-ne nouă ca şi în trecut, libere, toate oraşele de provincie, pentru obişnuitul nostru turneu.

Opereta şi-ar fi luat cursul ei de pe vremea lui Grigoriu, dacă, în primăvara anului 1915, Ciucurette nu ne-ar fi părăsit. Cariatidele se reduseseră acum la două. Din cauza aceasta, stagiunea de vară a acestui an s-a resimţit mult, mai ales că pe piaţa Vienei lipseau operetele bune. Am apelat atunci la mult regretatul Tănase. Creaţiunii lui din *Băiat sau fată?* de Granistädten îi datorăm echilibrarea bugetului acestei stagiuni.

Din nenorocire, însă, Tănase îşi avea întreprinderile lui personale mult mai rentabile decît angajamentul oferit de noi. Nu am putut să-l reţinem în compania noastră.

Plecarea atîtor elemente din Compania Grigoriu la Compania Carussy, şi care rămăseseră acum pe dinafară, nu numai că ne-a redus numărul operetelor din repertoriu, dar a dat naştere Companiei Gr. Gabrielescu, după numele fostului mare tenor, cunoscut şi dincolo de hotarele ţării. De data aceasta, rivalitatea devenea şi mai primejdioasă prin conducătorul artistic pe care această companie şi-l găsise în persoana lui Achil Popescu.

*

Mi s-a întîmplat să asist la o reprezentaţie de operetă în limba maghiară şi să văd o artistă, în vîrstă numai de cincisprezece-şaisprezece ani, prima subretă a trupei, jucînd admirabil un rol de mare importanţă.

Am întrebat atunci pe director unde a găsit o artistă atît de tînără, cu un talent excepţional şi cu atîta experienţă scenică? La ce şcoală a învăţat şi la ce vîrstă a putut fi admisă într-o şcoală de artă dramatică?

Directorul, zîmbind, mi-a răspuns cu un mare adevăr: părinţii fetei care mă uimise erau actori, bunicii ei fuseseră de asemenea actori şi toţi elemente de mîna întîi. La ce şcoală mai bună putea să înveţe?

Asemenea tinerei actriţe de care am amintit mai sus, Achil Popescu avea în vinele lui sînge actoricesc – şi de cea mai bună calitate.

Tatăl său, Theodor Popescu – despre care am vorbit în altă parte – a fost actor de tragedie ; mama sa a fost o cîntăreață cu o voce de calitate ; moștenise, dar, de la amîndoi nu numai talentul lor dramatic, ci și simțul cîntului și al muzicii în general.

Artista Elena Calfoglu, care a cinstit mulți ani scena Teatrului Național din Craiova, îi era mătușă ; o altă mătușă, Eugenia Marinescu, s-a bucurat, în calitate de artistă și directoare, de o mare parte din succesele Companiei Al. P. Marinescu.

Toată copilăria, Achil și-o trăisc în mijlocul familici sale, compusă aproape în întregime numai din actori. Crescut printre copaci pictați și ziduri de pînză, printre rude și prieteni deghizați în diferite feluri și în fiecare seară, a reușit să-și creeze de timpuriu o „fantezie", ce i-a fost de folos pentru viitoarea lui caricră. De mic, văzuse și jucase teatru, controlat și supravegheat fiind de priceperea netăgăduită a părinților și rudelor sale. Astfel că la vîrsta cînd alții abia dibuiesc alfabetul meșteșugului actoricesc, Achil Popescu se înscrisese de mult printre actorii de profesie. Diploma de Conservator i-a fost dată în urma unui examen de formă, fără să fi urmat nici o zi cursurile. După cîteva versuri din *Dormi iubito* de Vlahuță, a fost considerat absolvent.

Influențat poate de repertoriul și succesele tatălui său, Achil părea, la începutul carierei sale, că manifestă oarecare înclinații pentru dramă și tragedie. Înalt, frumos la chip, bine făcut, sportiv, un minunat amorez – avea tot ce se cerea pentru genul către care înclina.

L-am văzut în vara anului 1902 la Grădina Rașca jucînd în melodrama *Doi sergenți* rolul sergentului Guillaume. Aceasta constituia o mare îndrăzneală, deoarece pe vremea aceea, și chiar cîțiva ani mai tîrziu, nici actorii și nici publicul nu puteau admite să se joace reprezentații de dramă în grădinile de vară.

Achil însă, tînăr, chipeș, îmbrăcat militărește, a apărut în fața unui public numeros, făcînd o impresie plăcută. Convins și emoționant în scenele serioase, nimeni nu-i putea tăgădui viitorul frumos ce-l aștepta ca actor de dramă. Dar, fire neastîmpărată de boem, nu s-a putut

înregimenta, pentru mult timp, în nici o trupă şi sub nici o direcţie, fie chiar a vreunei rude.

Cu mania lui incurabilă de a face farse în timpul reprezentaţiilor, şi-a atras deseori grele dojeni, mai cu seamă din partea unchiului său Al. P. Marinescu, directorul trupei cu acelaşi nume.

Înzestrat cu o inteligenţă deosebită şi doritor de realizări la care experienţa unei lungi ucenicii îi dădea dreptul să aspire, a trecut din trupă în trupă şi şi-a schimbat genul dramatic, după capricii.

Prin 1912, Teatrul Comedia, rămînînd neocupat, în urma unui început deficitar, Achil Popescu organizează o trupă de comedie al cărei repertoriu a lăsat o frumoasă amintire. Sub conducerea lui s-a jucat pentru prima oară *Cafeneaua cea mică* de Tristan Bernard şi *Fracul* de Laszlo.

În afară de creaţiunile sale artistice de cea mai fină şi amuzantă fantezie, Achil s-a afirmat cu prilejul acestor reprezentaţii şi ca un excelent director de scenă. Din priceperea lui s-au împărtăşit mulţi colegi. Mijloacele băneşti ale acestei companii erau infime, dar graţie cunoştinţelor lui tehnice s-au putut obţine montări din cele mai corecte.

Pentru reuşita noii Companii de operetă Gr. Gabrielescu, pentru durabilitatea ei, era nevoie, pe lîngă artişti şi cîntăreţi, şi de cineva care nu numai să joace, dar să şi cunoască toată gospodăria artistică, indispensabilă la începutul unei întreprinderi de teatru ; cineva care să aibă experienţa conducerii unei trupe de artişti ; cineva care să pună pe fiecare la locul lui şi să intervină cu sfatul lui mintos, ori de cîte ori s-ar fi ivit vreo nevoie. Nimeni altul nu era mai indicat pentru acest lucru decît Achil. Angajamentul său a însemnat pentru Compania Gr. Gabrielescu priceperea şi energia de care această companie avea nevoie pentru a putea să pornească la drum.

Lui Achil Popescu datorcşte această companie primele succese cu care s-a făcut cunoscută, precum şi puterca de a rezista alături de vechea Companie Grigoriu. Muncitor pînă la sacrificiul sănătăţii – nu tocmai bună, cu toate aparenţele contrarii – ambiţios, emul pronunţat al lui Leonard şi hotărît să reuşească cu orice preţ în realizările lui, Achil Popescu, într-un interval scurt, nici măcar de un an, atinge în stagiunea de la Teatrul Modern a Compa-

niei Gabrielescu apogeul carierei sale de actor şi de director de scenă. Mai mult, reuşeşte să creeze un public numeros unei trupe noi de operetă, asigurîndu-i o existenţă îndelungată în condiţiuni bunc.

Sub supravegherea lui se montează *Femeia ideală* de Lehar, cu care Compania Gabrielescu îşi deschide prima stagiunc şi căreia îi urmează *Sylvia* de Kalman cu un mare succes etc. În aceste două operete din urmă, Achil Popescu artistul întrece pe Achil Popescu directorul de scenă, făcînd două creaţiuni strălucite cu care sc plasează definitiv printre cei mai buni actori de operetă pe care i-am avut.

Nenorocirea a făcut ca nici el nici compania, al cărei suflet era, să nu se poată folosi multă vreme de aceste calităţi. Succesele dobîndite în urma unei munci istovitoare au dus la sfîrşitul unei vieţi tinere, în plină activitate. În primăvara anului 1916, vestea morţii lui neaşteptate a căzut ca un trăsnet asupra tuturor celor care l-au cunoscut şi admirat.

Prin pierderea lui a rămas un loc gol în rîndurile actorilor de operetă. Compania Gabrielescu, însă, a fost lovită în însăşi existenţa ei.

3. NORI NEGRI

Faţă de această nouă şi serioasă rivală, trebuia să nc gîndim bine cum am putea să-i ţinem piept. Publicul este foarte ciudat în ce priveşte ansamblul unei trupe : se interesează foarte mult de elementele care părăsesc o trupă de teatru, mai mult chiar decît de acelea cu care trupa îşi întăreşte rîndurile. Or, ne părăsiseră cam mulţi dintre vechii colegi.

A trebuit să facem tot posibilul ca să-i aducem înapoi. Primul pe care l-am convins să revină a fost Carussy. Rămăsese şi fără trupă şi fără angajament. Aveam mare nevoie de concursul lui pentru vechiul repertoriu care suferea, dar mai ales în vederea operetei *Dragostea Corinei* a lui A. de Herz, cu muzica de nefericitul Ionel Brătianu. Îmi pusesem mari nădejdi în această lucrare. Era o cinste pe care autorul *Păianjenului* o făcea operetei, scriind un libret de pură comedie pentru un compozitor romîn, care

suferea din pricina insuccesele sale de pînă atunci. Am vrut dar să corespundem acestei cinstiri, asigurîndu-ne în primul rînd actorii necesari distribuţiei. Atenţiunea deosebită pe care compania noastră a dat-o lucrărilor originale a fost de altfel aceeaşi pe care am dat-o şi operetei *Dragostea Corinei.* Numai că aceasta avea cei mai mulţi sorţi de izbîndă.

Autorii şi compozitorii romîni de operetă nu au avut să se plîngă împotriva companiei noastre. Tot ce ni s-a prezentat original, am jucat.

Cu toată dibăcia străinilor în a scrie lucrări de genul acesta, noi nu ne-am dat în lături să jucăm operete originale pentru ca să stimulăm pe autori, chiar atunci cînd aceste piese nu au avut prea mari calităţi. Astfel am reprezentat : *Insula florilor* de Bengescu şi Cohen Lînaru, *Nini* de Zane şi C. Demetrescu, *Scaiul bărbaţilor* de Bengescu-Dabija şi Gh. Ştefănescu, *Dora* de Duţescu-Duţu şi Ionel Brătianu, *Raze de soare,* feerie de Paul Prodan şi Dragu, cu muzica de I. Paschil, precum şi *Mirica* de N. Ghica. Or, reprezentarea unei operete originale era un mare risc pentru o companie de teatru particular. Am avut de furcă deseori cu atitudinea de desconsiderare a maeştrilor străini şi chiar a orchestrei faţă de aceste lucrări. Comentau, rîdeau, tăiau fără milă din melodiile bieţilor compozitori şi schimbau armonia muzicii după bunul lor plac. În ce priveşte atenţia pe care trebuia să o dea spectacolului, ea era nulă.

Publicul burghez iarăşi nu se prea arăta dispus să încurajeze lucrările muzicale originale. Şi nici chiar creaţiunile actorilor nu i-au putut impune pe compozitorii romîni. Mi-aduc aminte că în *Scaiul bărbaţilor* Ciucurette a fost excepţional. Juca un mardeiaş din Dealul Spirei. Avea pe cap o căciulă mare, ţuguiată, la gît o basma roşie înnodată în faţă, mintean cu două rînduri de nasturi, pantaloni cu creţ băgaţi în cizme, mustăţi pe oală, negre, şi un neg cu păr ce pornea din colţul stîng al bărbiei, iar în mînă un retevei gros. Îşi urmărea nevasta. Cînd l-am văzut intrînd furios în scenă, m-am şi ascuns de rîs după perdele. Rîsetele, aplauzele cu greu au început să se potolească ! Am ieşit din ascunzătoare ; prăpădit şi înecîndu-mi ca vai de lume rîsul... mă apropii. Ciucurette se sprijină în retevei şi

mă întreabă : „N-ai văz't o fomeie ?“ Iar rîsete, iar aplauze, iar am fugit din scenă de data asta afară pc uşă. Văzîndu-se singur, neuitatul meu coleg se adresează în lipsa mea spectatorilor: „N-aţi văz't o fomeie ?...“ Nu se poate descrie ce a fost. Noi cei de pe scenă, colegii dintre culise, publicul ne făcusem una, cu toţii rîdeam şi aplaudam ca la o petrecere în familie. Cu toate acestea, opereta *Scaiul bărbaţilor* s-a jucat numai de două ori.

Repetatele insuccese ale operetelor originale nu ne-au deznădăjduit, iar *Dragostea Corinei* ne-a răsplătit curajul nostru, spulberînd în acelaşi timp credinţa unora că la noi nu se pot scrie operete superioare. Această falsă credinţă ne-a silit să montăm multe inepţii nemţeşti, pe care creierul nostru a trebuit să le memoreze.

Nu am avut însă norocul să ne putem bucura cum ar fi trebuit şi cum se anunţa de succesul *Dragostei Corinei*. A trebuit să montăm o operă, *Kubreigen* de Kienzl, după dorinţa lui Leonard. N-a fost bine primită de către public. Am obţinut o cădere tocmai cînd trupa Gabrielescu, foarte bine alcătuită, căpătase dreptul de a reprezenta *Sylvia*. Frumuseţea acestei operete, ansamblul companiei, precum şi montarea ne-au surprins tocmai cu o operă slabă şi slab cîntată. Încercările noastre de a opune rezistenţă ne erau zădărnicite la fiece pas. Angajaţii noştri începuseră să se îndoiască de durabilitatea companiei, îndreptîndu-şi atenţia şi admiraţia către cealaltă formaţie. În mijlocul acestor zvîrcoliri, primăria capitalei ne interzice construirea unei grădini de teatru peste drum de ambasada austriacă, luîndu-ni-se astfel posibilitatea să mai jucăm vara la Bucureşti.

4. NORI FOARTE NEGRI

La începutul verii 1916 ne găseam fără Parcul Otetelesanu, închiriat Companiei Gabrielescu, şi cu o sumă de angajaţi în vederea teatrului de vară ce ni se interzisese să-l construim. Un turneu în provincie era exclus. Publicul de provincie prefera pe atunci vara grădinile cu lăutari, în locul teatrelor. Ne-am gîndit să facem o stagiune la Constanţa.

Antreprenorii cazinoului ţineau pe vremea aceea ca, pe lîngă diferite jocuri de noroc, să aibă şi spectacole de teatru, aşa, de ochii lumii. Într-o lună am jucat douăzeci şi cinci de operete. Ce folos ? La 1 iulie, conform contractului, am fost poftiţi să plecăm. Dar unde ? Şi cu ce trupă? Parte din actori ne cereau executarea contractelor de angajament, şi pe drept cuvînt, iar altă parte invocau pretextul că nu şi-au isprăvit băile, pentru care primiseră să vină la Constanţa ; în sfîrşit, alţii se lăsaseră prinşi de distracţiile cazinoului. Orchestra de asemenea a refuzat să ne urmeze. Se angajase la cazinou pentru concertele de promenadă. Cu o mulţime de înlocuiri în distribuţia rolurilor şi fără orchestră, am plecat la Brăila, singurul oraş în care nădăjduiam, în baza reputaţiei noastre, să nu fim lipsiţi de spectatori. Prima reprezentaţie din acest oraş a fost *Dragostea Corinei.* Pentru a aţîţa curiozitatea publicului şi a avea un prilej de reclamă, am invitat pe compozitor să-şi dirijeze singur lucrarea. Cu o orchestră alcătuită cum şi de pe unde am putut, a fost vai de el şi vai de noi. Sărmanul Brătianu dădea din mîini, parcă înota ca să scape de un înec sigur. Căci, într-adevăr, nu a lipsit mult să ne înecăm cu toţii şi să lăsăm cortina. După reprezentaţie, numai că nu a plîns bietul băiat de ruşinea ce i-am făcut-o.

A doua seară am jucat *Eva* de Lehar. La scena povestirii lui Dagobert din actul întîi a început să plouă. Am lăsat cortina şi, deghizaţi cum eram, cu publicul după noi, am trecut din grădină în sala de peste drum. Cînd am reînceput spectacolul, ca să dispun puţin publicul, plouat şi la propriu şi la figurat, a trebuit să improvizez că : „după cum vă spuneam adineauri în grădină, m-a trimis tata la Paris, să-mi schimb obiceiurile de provincie". Au rîs spectatorii, au rîs actorii, am rîs şi eu de halul în care ne găseam într-un oraş unde, cu cîţiva ani mai înainte, ni se acordase atîta prietenie.

La Galaţi a trebuit să jucăm în cea mai mizerabilă grădină de teatru pe care am văzut-o vreodată, singura pe atunci de altfel. Şobolani de toate vîrstele şi de toate culorile, iubitori de muzică şi de murdărie, ieşeau din pivniţele clădirilor vecine să se plimbe printre picioarele publicului şi ale actorilor. Fel de fel de gîngănii, ascunse printre buruienile grădinii, zburau acum spre lumina becu-

rilor negre de noroi, gata să alunece pe gîtlejul nostru, la cea dintîi aspirație mai puternică. Scena avea niște petice de decoruri, cu care nu se putea acoperi bine nici măcar peretele din fund, așa că lăsa să se vadă cu cea mai mare nerușinare o anumită cabină, făcută pentru anumite scopuri. Și parcă era aranjat într-adins ca toți actorii, la prima reprezentație, să intre sau să iasă în scenă prin partea aceasta.

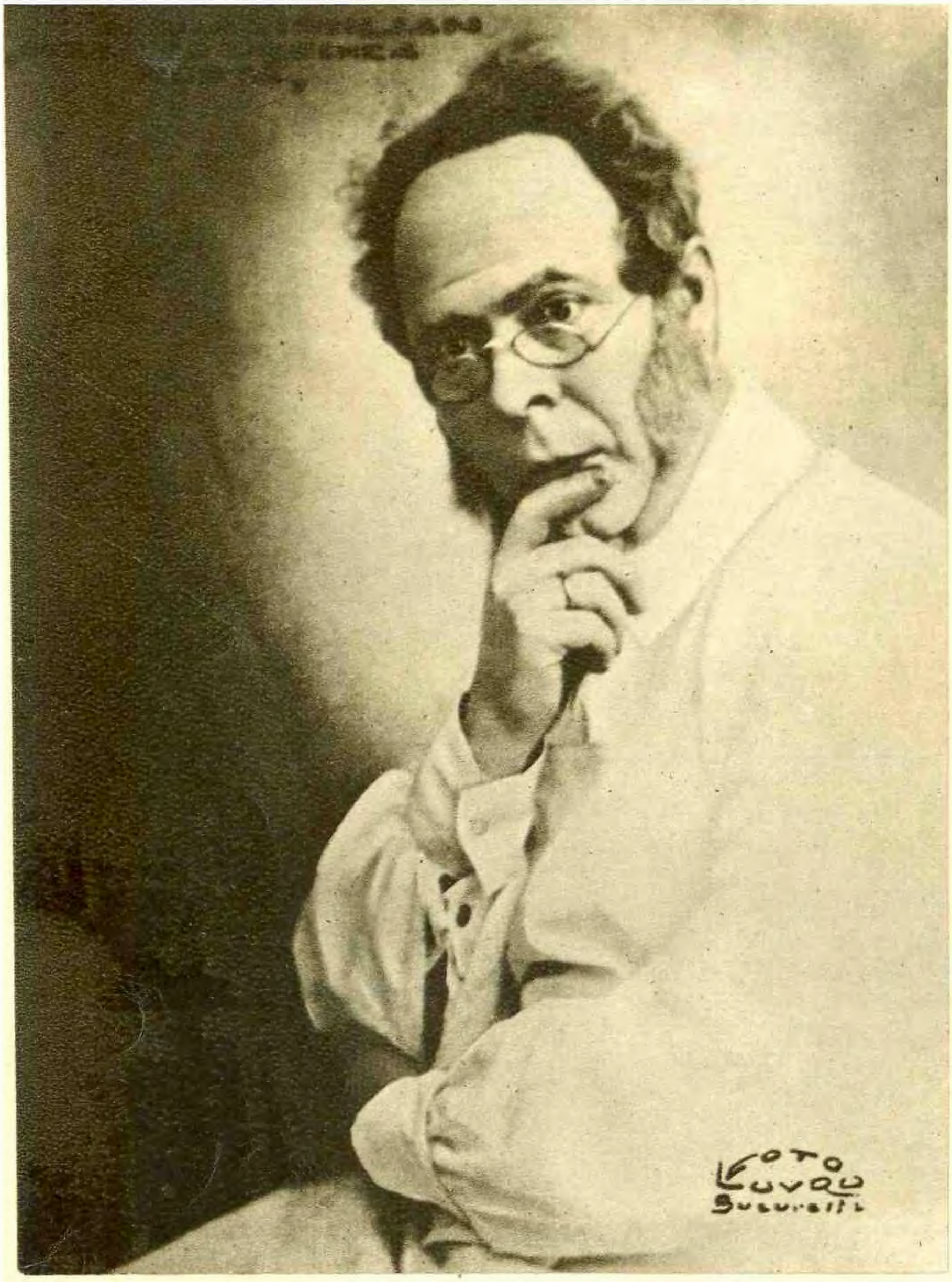
La Bîrlad, grădina de vară pe care o închiriasem pentru reprezentațiile noastre era la o distanță de zece-douăsprezece minute de sala teatrului. Ei bine, în fiecare scară, cînd eram gata să jucăm, începea să plouă. Trebuia deci să ne mutăm. Puneam pianul într-un camion, căci orchestră nu aveam, mergeam după camion, publicul după noi, ca într-un cortegiu funebru, pînă ce ajungeam la teatrul orașului.

La Focșani, am suferit mai puțin în privința aceasta. Jucam într-o grădină acoperită. Dar cînd începea să plouă, picăturile de ploaie loveau acoperișul de tablă, producînd zgomotul a zeci de tobe, în vreme ce, în dosul scenei, unde se afla bucătăria restaurantului, o mulțime de cîini chelălăiau, bătîndu-se pe vreun ciolan azvîrlit în lada cu gunoi.

Înlocuirile puținilor actori ce ne mai rămăseseră deveniseră o nenorocire. Începuseră concentrările în vederea războiului, și nici pe cei care ne urmaseră de la Constanța nu se mai putea conta ; fugeau pe la regimentele lor și se întorceau cînd puteau. Nu știam niciodată dacă vom juca reprezentația anunțată. Așteptam în fiecare seară sosirea ultimului tren care putea să ne aducă pe actorul concentrat de care aveam nevoie. De multe ori a trebuit să sacrificăm roluri importante sau să punem în ultimul moment să fie jucate de vreun corist, fără nici o repetiție. A fost o lună de umilințe, o lună din cele mai rele din viața noastră, cu reprezentații proaste, cu trupa aproape descompusă ; ne-a fost imposibil să mai continuăm turneul. Ne-am retras la București, iar la 1 august am început repetițiile pentru stagiunea de iarnă 1916–1917. Credeam că lipsa trupei noastre din capitală pe timpul verii ne va aduce foloase în stagiunea ce urma să începem.

Slabă nădejde !... La 16 august a început războiul care ne-a adus ocupația germană. Noua operetă a lui A. de

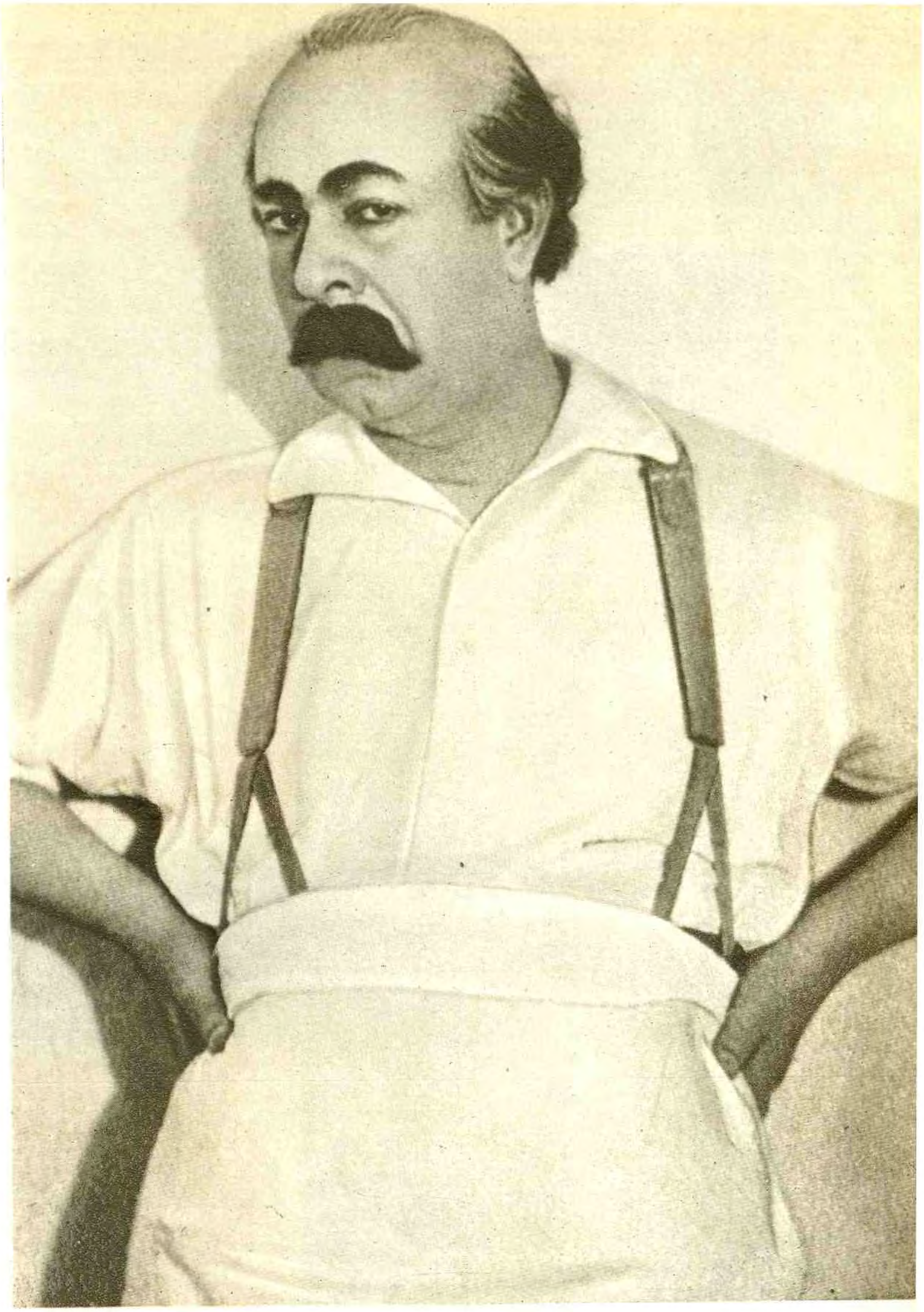
V. Maximilian în rolul Dobermayer din opereta *Anișoara* de Jaro (Compania Leonard-Maximilian, 1918)



V. Maximilian în rolul Doctorul Felix din piesa *Omul cu urechea ruptă* de V. Maximilian, după romanul lui Edmond About (Teatrul Eforia, 1921)

V. Maximilian în rolul Topaze din piesa cu același nume de Marcel Pagnol, actele I, II, III (Compania Bulandra, 1929)

V. Maximilian în rolul Topaze, actul IV (Compania Bulandra, 1929)



V. Maximilian în rolul Marius din piesa cu acelaşi nume de Marcel Pagnol (Compania Bulandra, 1930)

V. Maximilian în rolul Jupîn Dumitrache din piesa *O noapte furtunoasă* de I. L. Caragiale (Teatrul Comedia, 1937)

V. Maximilian în rolul Ion Sorcovă şi Eliza Petrăchescu în rolul Domnişoara Nastasia din piesa *Domnişoara Nastasia* de G. M. Zamfirescu (Teatrul „Maria Filotti", 1944)

V. Maximilian și Migri Avram-Nicolau în opereta *Pericola* de I. Offenbach (Teatrul Armatei, 1948)

Herz, cu muzică de Constantin Vermont, pe care o pregătisem, nu s-a mai putut reprezenta.

. . . . . .

Nici Leonard nici eu nu eram mobilizabili. Totuşi am vrut să plec la Iaşi. M-am urcat pe acoperişul vagonului poştal, alături de colegul Aurică Atanasescu de la Teatrul Naţional. Înghesuiţi din toate părţile, era exclus să se fi putut lăsa cineva cel puţin într-un cot, în caz de oboseală. Trenul urma să plece la şapte. Se făcuse nouă şi nu se mai urnea. Simţeam cum mi se înţepeneşte corpul, cocoţat pe un acoperiş ud de ploaie.

Plictisit, m-am ridicat hotărît, am coborît de pe vagon, mi-am luat rămas bun de la talentatul meu coleg şi am rămas la Bucureşti.

În după-amiaza aceleiaşi zile, un grup de colegi, scutiţi de serviciul militar, l-am oprit în stradă pe fostul ministru Costică Arion. L-am rugat să ne sfătuiască dacă e bine sau nu să rămînem la Bucureşti. Fostul ministru al instrucţiunii ne-a răspuns următoarele : „Măi băieţi, după cîte ştiu eu, actorii nu prea au parale. Or, războiul ăsta nu se termină aşa de repede. Dacă aveţi posibilitatea ca într-un eventual caz să fugiţi din Moldova în Rusia sau Japonia, atunci pleçaţi ; dar dacă nu aveţi bani şi nici nu sînteţi militari, e mai bine să rămîneţi.“ Cuvintele acestea ne-au hotărît pe toţi cîţi eram de faţă să aşteptăm cu resemnare cele ce ne va aduce viitorul.

. . . . . .

Încă din primele zile ale ocupaţiei, germanii ţineau desigur să arate Europei că sub stăpînirea lor lucrurile se petrec normal şi că viaţa oraşelor îşi reia cursul ei obişnuit. De aceea, nu erau împotriva deschiderii teatrelor. Voiau, însă, ca conducătorii noştri să fie dintre aceia în care să poată avea toată încrederea, prevenind prin asta vreo tulburare. Unde au putut numi asemenea persoane, au făcut-o ; unde nu au putut, au concesionat dreptul de a da spectacole unuia dintre ai lor.

Am găsit repede neamţul care să ne obţină această concesiune şi am făcut o asociaţie : G. Timică, Ionescu-Milano, Bîcleşeanu, Gr. Mărculescu, I. Cigalia, I. Teodoru, V. Teodoru, Zilly Raşianu, Marilena Bodescu, Annie

Aurian etc. Leonard a cerut să fie plătit cu o sumă fixă de către asociaţi. Răzbiţi de mizerie şi de ameninţările corvezilor impuse de ocupanţi, mulţi dintre cei rămaşi în Bucureşti s-au alăturat repede nouă. Devotamentul pe care l-au arătat colegii în acest timp, precum şi dragostea lor de muncă, au fost unice. Din cîţi eram, doar trei sau patru dacă cunoşteau repertoriul de operete şi, cu toate astea, în trei luni am pregătit douăzeci de operete. A fost cel mai mare efort ce s-a văzut vreodată într-o trupă de teatru.

Străduinţele şi oboseala noastră, însă, nu au folosit la nimic. Publicului nu-i ardea de teatru. Iarna era grea, cu zăpezi care au ţinut pînă în aprilie, viscolele se repetau la două-trei zile, străzile neluminate, iar numeroasele seri de ceaţă, în care soldaţii umblau cu facle, inspirau frică celui mai îndrăzneţ cetăţean. Dar cu toată mizeria şi munca noastră fără roade, tot eram duşmăniţi.

Într-o zi m-am pomenit ridicat şi dus la Siguranţa generală, fiindcă cineva din compania de operetă concurentă, ce îşi sistase activitatea, mă pîrîse comandaturii germane, cum că în revista *Dandanaua* de Haralamb Lecca şi profesorul universitar Constantin Stoianovici jucasem pe împăratul Wilhelm, apărînd în public cu cap de măgar. Cinci ore am stat închis, interogat de diferiţi poliţişti, care mă ameninţau cu împuşcarea (?), doar mă voi recunoaşte vinovat de ce n-am făcut. În vremea aceasta, alţi poliţişti răscoleau maculatura tipografului companiei, spre a găsi afişul acestei reviste. Norocul meu. S-a găsit afişul şi s-a putut vedea că acuzaţiile erau neîntemeiate. A fost singurul mijloc prin care am putut scăpa de o arestare de mai lungă durată.

Abia uitasem de spaima prin care trecusem de pe urma anonimelor care mă reclamaseră Siguranţei germane, că în seara deschiderii stagiunii de vară a aceluiaşi an, la miezul nopţii, am fost din nou ridicat şi dus la Comandatură. Eram acuzaţi că am început reprezentaţiile fără consimţămîntul aceluia care luase de la germani această autorizaţie pentru deschiderea Teatrului Liric. Salvarea de pedeapsă ne-a costat multe umilinţe şi mulţi bani, pe care i-am plătit delatorului nostru.

Încetul cu încetul, spre vară, publicul nostru, bunul nostru public, multă vreme puţin la număr, ne-a făcut să

uităm toate mizeriile prin simpatia nemăsurată pe care ne-o arăta. Nu ştiu dacă noi am îndulcit, cu reprezentaţiile noastre, o parte cît de mică din suferinţele bucureştenilor pe timpul ocupaţiei germane ; eram însă sărbătoriţi de parcă lipsisem multă vreme din mijlocul lor. Fiecare din noi era primit în scenă cu aplauze, iar din sălile de teatru eram conduşi pe stradă de cetele de spectatori. Şi nu o dată, garda mareşalului Mackensen care locuia în faţa Teatrului Liric a trebuit să risipească pe cei ce se strîngeau în jurul nostru. Explicaţia acestor manifestaţii este atît de simplă ! Actorii împreună cu spectatorii formau o familie. Simţeam la fel ; reprezentaţiile de teatru ne uneau sufleteşte, stabilind o legătură ce continua apoi după reprezentaţie. Mulţumită lor am putut relua opereta romînească *Dragostea Corinei.* Apariţia pe scenă a costumelor noastre ţărăneşti a fost salutată de public cu aplauze. Prilejul acesta a destăinuit dorul înăbuşit al spectatorilor. Nicăieri, bietul bucureştean nu se simţea mai între ai lui decît la teatrul romînesc.

De importanţa teatrului şi de efectul ce poate să-l producă asupra mulţimii, germanii îşi dădeau foarte bine seama. Pe tot timpul stăpînirii lor, au adus la Bucureşti cele mai bune trupe ale lor de operă şi operetă. Reprezentaţiile de dramă şi comedie în limba germană nu au contenit toată iarna şi nici vara, pînă la retragerea armatelor de ocupaţie. Era un mijloc de atracţie pe care nu-l putea împiedica decît opunerea reprezentaţiilor în limba romînă, pentru reuşita cărora actorii noştri de la Teatrul Naţional şi de la Operetă luptau cu înverşunare.

Publicul ne-a rămas credincios, nu ni s-a înstrăinat. Dimpotrivă. Se ataşase şi mai mult de teatrul romînesc. Încetul cu încetul, numărul spectatorilor, cu toată lipsa celor plecaţi în război sau refugiaţi în Moldova, începuse din vara 1917 să fie mulţumitor de numeros.

5. RĂSĂRIT DE SOARE

Ne trebuia totuşi o operetă nouă, ale cărei reprezentaţii să facă posibilă scoaterea de pe afiş a operetelor prea uzate.

Piesele de teatru au viaţa lor ca şi oamenii. Cum se nasc, ştiu numai autorii ; cum mor, însă, o ştim noi actorii, fiindcă fiecare din noi avem la activul nostru una sau mai multe crime de acest fel. În ceea ce mă priveşte, ştiu exact numărul şi numele victimelor mele, dar fiindcă am avut şi complici, mai bine evit această destăinuire. De altfel, partea cea mai interesantă a unei piese de teatru nu e moartea, ci viaţa ei.

Venirea pe lume a unei piese poate aduce un succes sau o cădere, noroc sau ghinion, ca şi copiii.

Din pricina unei fatale coincidenţe, a fost o vreme cînd trupele germane nu voiau să reprezinte *Povestirile lui Hoffmann,* splendida lucrare a lui Offenbach. Trei teatre luaseră foc în timpul reprezentaţiei acestei opere comice. Era considerată pretutindeni ca o operă cu ghinion. *Povestirile lui Hoffmann,* de altfel, a pricinuit multă amărăciune autorului. Nimeni nu voia să-i recunoască meritul. „Un compozitor de french-cancanuri nu poate scrie operă serioasă", ziceau răutăcioşii. Şi în zadar bătrînul Offenbach cînta prietenilor vestita „barcarolă" încercînd să-i convingă că această melodie nu seamănă a french-cancan. Zadarnic ! Toţi puneau operetele *Orfeu în infern* şi *Frumoasa Elena* mai presus de *Povestirile lui Hoffmann.* Poate că vestitul compozitor nu ar fi suferit jignirea criticilor, dacă nu ar fi scris această operă aducătoare de necazuri şi pentru trupele ale căror teatre au ars...

O altă operetă „nefastă" a fost *Zampa,* a compozitorului Herold. După prima reprezentaţie a răguşit cîntăreaţa principală. Spre a nu opri o eventuală serie, autorul a înlocuit-o cu altă cîntăreaţă şi, cu toate că era bolnav, a repetat toată ziua şi noaptea pînă la a doua reprezentaţie a *Zampei,* în seara căreia a şi murit. De durere, mama lui Herold a înnebunit. Ani de-a rîndul a umblat pe străzile Parisului privind afişele teatrelor, pe care credea că stă scris *Zampa* şi numele fiului ei.

La Viena s-a jucat o operetă *Tip-Top,* după premiera căreia autorul, crezînd că este o cădere, s-a împuşcat.

La noi în ţară două operete aveau reputaţia de purtătoare de ghinion : *Pericola* şi *M-selle Nitouche.* Cînd afişul unei companii anunţa una din acestea două, dacă falimentul nu era la uşă, în orice caz nu era departe.

Dar dacă au fost operete care purtau ghinion autorilor şi trupelor, a fost în schimb cîte una care, oricînd şi în orice condiţii s-ar fi jucat, aducea salvarea salariilor. Cea mai vestită în privinţa asta, din cîte am întîlnit în cariera mea, a fost *Floarea din Stambul.* Premiera acestei operete, precum şi multe alte reprezentaţii ale ei s-au jucat pe nişte ploi torenţiale. Totdeauna, însă, cu grădina plină.

După douăzeci de reprezentaţii, însă, ni s-a interzis reprezentarea. Eram sub ocupaţie, şi turcii s-au simţit ofensaţi. N-au putut să protesteze în Germania şi Austria unde se juca de un an şi au făcut-o la noi. Toate rugăminţile noastre au fost zadarnice ; autorităţile germane făceau haz de pretenţia turcilor, dar trebuiră să cedeze aliatului lor. După o lună de aşteptare, nu ne mai rămăsese decît să ne adresăm direct turcilor. Cum şi printre ei se găseau „oameni de afaceri", am obţinut, în schimbul unei sume, consimţămîntul ca s-o reprezentăm, cu obligaţia să schimbăm locul unde se petrecea acţiunea precum şi numele personajelor. Am transformat deci *Floarea din Stambul* în *Floarea din Şiraz,* transplantîndu-i acţiunea în Persia. Alte repetiţii, alte „bîlbîieli", fiindcă, deşi învăţasem modificările aduse, seara la reprezentaţie spuneam tot ce ştiam noi, bolborosind cuvintele spre a nu fi înţelese de loja plină cu fesuri care ne controla în fiecare seară. Aveam de pildă de cîntat următoarele :

„Coranul astfel glăsuieşte..."

şi cum nu era voie să spunem pe scenă cuvîntul „Coran", îl înlocuisem cu „mătuşa", avînd acelaşi număr de silabe. Regulat însă ne veneau în gură ambele cuvinte care se suprapuneau şi ne făceau să spunem ori „cotuşa" ori „măranul". Dar dacă noi, actorii, făceam asemenea greşeli, ce să mai vorbesc de corişti ! Aceştia, ca să nu dea naştere iar la vreo interzicere pomenind „Alah", cum cerea textul, nu mai cîntau ci mîrîiau într-una „a, a" sau „o, o". Ei bine, chiar cu numele şi acţiunea schimbată, cu toate bîlbîielile noastre, *Floarea din Stambul* îşi continua succesul cu şi mai mare furie. Nu a fost operetă la care să se schimbe distribuţia rolurilor mai des decît la aceasta. În afară de Annie Aurian, de Leonard şi de mine, toţi ceilalţi parteneri au fost înlocuiţi, în mai bine sau în mai

rău, de foarte multe ori. Şi cu toate schimbările de actori, încasările spectacolelor nu se resimţeau. Din 1917 şi pînă în 1920 *Floarea din Stambul* a fost opereta salvatoare a tuturor căderilor. Pentru ea n-a existat timp nefavorabil şi nici lipsă de reclamă. A fost într-adevăr singura operetă care, după cum se spune în teatru, a făcut „din luni, duminică". Din nenorocire, însă, a fost şi ultimul succes al companiei noastre. În calitate de fost interpret, îmi îndrept un gînd plin de recunoştinţă spre compozitorul Leo Fall. Din multe încurcături ne-a scăpat !

Sărăcia de repertoriu, ca o consecinţă a primului război european, în care timp compozitorii de seamă nu mai scriseseră nimic sau lucruri de nimic, a avut o mare influenţă asupra bunului mers al operetei. Trebuia dar să ne mutăm de pe mărul operetei din care mîncam de cîţiva ani, altfel eram expuşi să murim ca viermele ce nu se mişcă de pe mărul în care altădată s-a simţit bine.

. . . . . .

În primăvara anului 1914, Direcţiunea generală a teatrelor contractase în mod discret cu proprietarul Teatrului Liric să facă din acest teatru un studio. Se hotărîse chiar să se înceapă activitatea acestui studio cu piesa *Faust*.

Proprietarul se obligase să construiască o scenă turnantă şi să comande în contul său decorurile adecvate unei asemenea scene, precum şi costumele necesare piesei. Cu scopul acesta se dusese la Berlin, unde l-am întîlnit în tovărăşia poetului M. Corneliu.

Ideea directorului general de a se înfiinţa un „Studio" era excelentă, dovadă realizarea ei mai tîrziu la Teatrul Mic, unde s-au putut obţine frumoase succese ; fără îndoială că din punct de vedere artistic s-ar fi obţinut spectacole şi mai bune la Teatrul Liric, dacă s-ar fi reuşit desfiinţarea operetei noastre.

Scena turnantă era gata, iar comanda de la Berlin sosise complet. Se făcuse chiar proba montării decorurilor la faţa locului.

Nu ştiu însă din ce pricină, societarii Teatrului Naţional, membri în Comitetul de direcţie, în frunte cu minunatul comic Vasile Toneanu, s-au opus înfiinţării studioului, cerînd rezilierea contractului de care luaseră abia atunci

cunoştinţă. Contractul a căzut, ideea s-a evaporat, decorurile au fost depuse în pivniţă, iar turnanta şi costumele au rămas operetci. „Nu-i pentru cine se găteşte..."

Pentru mine şi Leonard n-a fost greu să ne dăm seama că o scenă turnantă, cu pornire electrică înainte şi înapoi, cu frîne precise, întrebuinţată bine, ar interesa publicul. Ne trebuia deci o piesă potrivită acestor mijloace tehnice. Ne-am gîndit, ne-am socotit şi ne-am oprit la : *Quo vadis?* Ne găseam în stagiunea 1917–1918.

Piesa am scris-o eu, după roman. Distribuţia rolurilor era aproximativă ca şi piesa : Leonard juca pe Viniciu, eu pe Chilon Chilonides, Timică pe Petronius, Cigallia pe Nerone, Ghiţă Popescu pe Petru, Zilly Raşianu pe Lygia, Annie Aurian pe Eunice. Pe Ursus îl juca – rog să mi se ierte indiscreţia – un mare fabricant de piele. Primise în mod dezinteresat să ne facă acest serviciu. Cîte n-am făcut şi noi la tinereţe !

Aveam în piesă coruri, muzică de orchestră, melodii pentru voce, iar la ospăţul dat de Nerone adusesem două perechi de luptători dintre cei mai reuşiţi. Sportul interesa multă lume, mai mult chiar decît teatrul.

Schimbarea decorurilor, pentru a impresiona cît mai mult, o făceam „la vedere", datorită turnantei. Repeziciunea acestor schimbări încă ar fi fost destul ; efectul montării însă culmina în tabloul circului, cînd dintre culise apăreau lojile pline de spectatori romani. Şi nu pot descrie arderea Romei, reprezentată cu fioroase limbi de foc artificiale ce porneau de sub scenă cuprinzînd toate decorurile în flăcări. Erau nişte panglici lungi de mătase, suflate de un aparat special, procurate pentru Noaptea Valpurgiei din *Faust.*

Am fost prima trupă care întrebuinţa în teatru atîta tehnică modernă. Din pricina acestei tehnici teatrale, interesul pentru operetă scăzuse simţitor, în schimb inovaţia noastră devenise primejdios de atrăgătoare. A trebuit mai mult de un sfert de secol după aceea să văd la reprezentaţiile piesei *Din jale se întrupează Electra* aceeaşi furie la cumpărarea biletelor ca la *Quo vadis.*

Agenţia noastră teatrală funcţiona în Pasajul Imobiliara. Au fost multe zile în care era necesară intervenţia poliţiei ca să înlesnească circulaţia întreruptă pe toată lungimea

acestui pasaj, din pricina afluenței publicului la casa de bilete.

S-au spart geamuri, s-au ivit certuri și bătăi între cumpărători, ne-a înjurat presa neputînd înțelege această furie, după cum nu o puteam înțelege nici noi. A fost mai presus de orice așteptare.

Operetele *Contele Tony* de Eysler, *Frumoasa necunoscută* de Oskar Strauss, *Însurăței* de Gilbert și altele, chiar fără succesul lui *Quo vadis*, nu s-ar fi putut ține pe picioare. Pe lîngă această piesă de mare spectacol, operetele părcau niște copii rahitici.

Înspăimîntați de norocul ce dăduse peste noi, începusem să ne gîndim serios la stagiunea de vară de la Oteteleșanu. Ne lipseau și operetele noi, și scena turnantă cu ajutorul căreia noi am fi putut oferi un spectacol de felul lui *Quo vadis*.

Publicul ne pretindea, ne-am convins, ori operete bune, ori piese spectaculoase, și nu puteam să le oferim nici una, nici alta. Am recurs la un compromis între operetă și mare spectacol. Am călcat peste principiile regretatului Grigoriu, că vara nu se poate juca operă, și am reluat *Povestirile lui Hoffmann*, reprezentație care întrunea deopotrivă și condițiunea de spectaculos și aceea a unei muzici frumoase.

Am avut, datorită acestei idei, una din cele mai splendide stagiuni de vară. Și, ca să nu stricăm obiceiul de a avea și căderi, am adăugat repertoriului de vară pe *Celebrul Gabriel* de Eysler, o inepție mai prejos de cea mai proastă operetă.

Ca să menținem compromisul ce ne reușise la Parcul Oteteleșanu, am început stagiunea 1918–1919 la Teatrul Liric cu *De-aș fi rege*, operă comică ce se apropia din toate punctele de vedere de *Povestirile lui Hoffmann*.

Condițiile în care s-a jucat au fost onorabile. Publicul totuși nu s-a declarat mulțumit. Nu vedea turnanta. Ce puteam face altceva decît să punem turnanta în funcție cît mai repede?

Am montat *Mihai Strogoff* cu ajutorul altor aparate aduse tot pentru *Faust*. Ofeream curioșilor, pe lîngă schimbările cu turnanta, un rîu în flăcări, o apă care făcea valuri, nori de ploaie și ninsoare ca în Siberia, noi elemente de succes nemaiîntîlnite pe scenele teatrelor din București.

6. SOARELE A DISPARUT IN NORI

A venit pacea ! Pacea de la Buftea, aducătoare de tristeţi. Păcii îi urmează noua declaraţie de război, apoi armistiţiul, mişcări politice, asasinarea muncitorilor. Teatrele încep să se închidă şi să se deschidă potrivit ordinelor dictate de împrejurări. Trebuia dar să ne gîndim serios şi noi artiştii la rezolvarea într-un fel a acestei situaţii, deoarece aproape toţi actorii din trupele particulare îşi plimbau acum foamea pe străzile Bucureştiului. Iar acelora care au avut îndrăzneala să ceară cu ce să-şi potolească foamea, muncitorilor din fabrici şi alte întreprinderi producătoare de cîştig pentru conducătorii lor, li s-a răspuns cu focuri de puşcă şi mitraliere.

Sosise deci momentul să ne organizăm şi noi, actorii, împotriva opreliştilor, pe timp nelimitat, ce ni se puneau în calea cîştigării existenţei noastre. Ne trebuia un sindicat.

Ion Manolescu şi Alexandru Mihalescu au luat contact cu mine. Toţi trei împreună am alcătuit un prim statut. După o convocare a tuturor actorilor şi cîntăreţilor din teatrele particulare, la 19 ianuarie 1919 a luat fiinţă Sindicatul artiştilor dramatici şi lirici din Romînia. Denumirea de sindicat n-a fost primită cu prea multă plăcere de către autorităţi şi nici de o parte din colegi. Pentru cele dintîi părea o primejdie, pentru cei din urmă cuvîntul „sindicalist“ era pe vremea aceea o insultă. La aceştia se mai adăugau şi artiştii Teatrului Naţional, care, fiind slujbaşi la stat şi avînd alte interese, se fereau să facă parte dintr-un „sindicat“. Noi am insistat însă asupra acestei denumiri. Pe noi nu ne apăra statul şi voiam să ne apărăm singuri.

Din sindicatul nostru făceau parte toţi actorii şi toţi cîntăreţii din toate trupele şi din toate teatrele din ţară. Conducerea o avea comitetul de la Bucureşti. Deşi normele de conducere erau aceleaşi pentru întreaga organizaţie, cei din provincie nu puteau lua parte la consiliul celor de la centru din cauza cheltuielilor. Era o nedreptate. Înmulţirea sindicatelor de acest gen, înglobate în uniune, a rezolvat această nedreptate ce se făcea colegilor din provincie.

La Teatrul Bulandra s-a făcut prima adunare, care a votat statutul ; Lucia Sturdza Bulandra a organizat primul bal al sindicatului, cel mai reuşit din cîte s-au dat, pentru strîngerea unui fond de ajutor ; soţii Bulandra au pus la dispoziţia sindicatului în mod gratuit sala Teatrului Comedia cu sala de jos şi toate foaierele unde s-a dat acel prim bal. Cu prilejul întemeierii sindicatului, s-a dat o mare luptă între soţii Bulandra şi angajaţii lor, care voiau să desfiinţeze teatrul acestora pentru o nouă formaţie cu Marioara Ventura. Ei spuneau că directori-actori n-au ce căuta în sindicat, că lupii nu pot trăi la un loc cu oile. Aveau dreptate. Numai că în anul următor, înfiinţîndu-se Compania Excelsior, furioşii de la adunarea generală şi-au scos blănile de oaie. Compania aceasta avea nu unul, nu doi, ci *cinci directori,* adică cinci lupi.

Şi cum „lupul îşi schimbă părul, dar năravul ba", cei cinci directori şi-au stricat cîrdăşia numai după un an.

În compania noastră de operetă, însă, nu existau intrigi. Ne vedeam toţi de treabă. Rivalii din trupa Gabrielescu dispăruseră de mult cu trupă cu tot. N-aveam să ne îngrijim decît de repertoriu, care era lipsit de noutăţi şi abunda în reluări. Trecînd, în stagiunea 1919–1920, din parc la Teatrul Liric, am recurs iar la salvatoarea noastră scumpă, scena turnantă. Am scris în vederea acesteia *Isprăvile lui Arsene,* zece tablouri cu diferite peripeţii ale acestuia. Lui Leonard îl plăceau grozav romanele de aventuri poliţiste. Dormea cu ele sub pernă şi făcea haz de naivităţile piesei, respectiv ale mele.

S-au găsit foarte mulţi spectatori să ne spună că mai mult învîrtim scena decît jucăm teatru. Rîdeam şi noi cu ei, dar ce era să facem dacă publicul venea acum în număr mai mare decît la operetă !? Încîntaţi de succes, am scris în aceeaşi stagiune şi *Moartea lui Arsene.* Dar ulciorul nu merge de multe ori la apă ; trucul n-a mai mers. Am încercat să combinăm reprezentaţiile cu ambele piese : *Isprăvile* şi *Moartea lui Arsene.* Degeaba. Ne-am întors la operetă.

Cu operetele vechi, adăugîndu-le un mare succes cu *Doamna în hermină* de Gilbert, ne-am regăsit publicul doritor de muzică şi ne-am regăsit şi pe noi.

7. IN 1920, LA TIMIŞOARA

In toamna anului 1920, cincisprezece vagoane încărcate la maximum cu decoruri de teatru, costume şi recuzite, texte şi orchestraţii de operetă, porneau din Gara de Nord spre capitala Banatului. Compania noastră urma să se instaleze în vechiul şi frumosul teatru timişorean.

Nu trecuse mult de la terminarea războiului şi primarii oraşelor Timişoara şi Arad au găsit vreme nu numai să se preocupe de întemeierea unui teatru romînesc, în oraşele lor. ci s-o şi înfăptuiască. În acest scop, cei autorizaţi şi-au îndreptat atenţia spre o companie de teatru cu muzică.

Repertoriul îndeajuns de răspîndit şi cunoscut al operetei a apărut ca cel mai nimerit mijloc să atragă la spectacolele în limba romînă chiar şi pe cei aparţinînd naţionalităţilor conlocuitoare. În plus, o dată cu înfiinţarea teatrului romînesc din Banat, se înfiinţa la Bucureşti şi mult aşteptata Operă Romînă, căreia Compania de operete urma să-i cedeze Teatrul Liric.

Entuziasmaţi, am acceptat să-i părăsim pe bucureştenii noştri dragi şi să ne dedicăm noii misiuni ce ne-o fixasem. De acord cu colegii noştri, într-o formaţie exact ca aceca din capitala ţării, am pornit hotărîţi şi convinşi că vom izbuti să ne facem iubiţi şi în capitala Banatului.

Pentru cucerirea acestei simpatii, însă, trebuia să dăm o luptă nu tocmai uşoară. Cu toată vechimea trupei, cu tot repertoriul de peste cincizeci de operete pus la punct, aveam împotriva noastră faptul că eram prea puţin sau chiar de loc cunoscuţi timişorenilor. Nu puteam conta decît pe experienţa noastră în conducere. Bine organizaţi cum eram, nu se putea să fim mai prejos de bunele trupe de teatru maghiare ce ne precedaseră. Aveam ambiţia ca reprezentaţiile noastre să fie o bucurie pentru publicul din Timişoara.

Frumuseţea oraşului ne cucerise. Dar mai ales frumuseţea teatrului : o scenă mare, foaiere şi cabine spaţioase şi multe, sala cu o minunată formă clasică, cu fotolii largi, acoperite cu catifea roşie, avea o acustică cum rar se întîlneşte. O şoaptă parvenea clară pînă în cele din urmă rînduri ale galeriei. Plecasem din Teatrul Liric, modest dar frumos, şi intram acum într-un teatru splendid din toate

punctele de vedere. Condiţiunile în care aveam să ne producem nu puteau decît să mărească efectul reprezentaţiilor noastre. Şi chiar aşa s-a şi întîmplat.

Frumuseţea acestui teatru ne amintea în permanenţă de valoarea trupelor ce se perindaseră atîţia ani înaintea noastră. Această amintire, bine fixată în memoria locuitorilor, a fost un mare stimulent pentru noi. Şi tinereţea noastră era susceptibilă de acest stimulent.

Ziua pentru care hotărîsem deschiderea stagiunii a fost 2 octombrie 1920, o dată ce nu o pot uita. În această zi începeam nu numai o stagiune de teatru, ca multe altele, de al căror început nu ne mai aducem uşor aminte. Ziua de 2 octombrie însemna pentru noi primul pas într-o viaţă nouă, în mijlocul unei societăţi căreia trebuia să ne adaptăm, astfel încît să putem aduna la un loc cît mai des şi cît mai mult din noii noştri spectatori. Şi cred că nu greşesc cînd spun că teatrul are şi puterea şi menirea să desăvîrşească o asemenea apropiere.

Pentru o cît mai sigură izbîndă, am ales pentru spectacolul de deschidere opera comică *De-aş fi rege* de Adam. Era indicată pentru planul nostru de lucru : ne dădea prilejul ca, în afară de bogăţia decorurilor şi a costumelor exotice, să punem în evidenţă întreg ansamblul muzical, compus dintr-o orchestră şi un cor numeros, în mijlocul cărora se produceau cele mai frumoase voci ale companiei.

Scumpul şi neuitatul meu prieten Leonard plecase la Timişoara împreună cu trupa, cu cîteva zile înainte de ziua fixată pentru deschiderea stagiunii. Era nevoie ca artiştii să ia contact prin cîteva repetiţii cu scena teatrului şi totodată ca fiecare din componenţii trupei să-şi poată găsi locuinţă, ceea ce nu era chiar aşa de simplu pentru noi care eram necunoscuţi.

Rămăsesem în Bucureşti, unde aşteptam lămurirea unei situaţii extrem de îngrijorătoare. Semnasem cu Ministerul Artelor contractul de transferare ; opera intrase la Teatrul Liric, teatrul nostru ; expediasem la Timişoara trupa şi tot materialul tehnic. Statul intrase în proprietatea acestui material, dar ca să-l plătească nici gînd. Apăruse deodată întrebarea dacă nu ar fi mai bine ca Opera Romînă să fie înfiinţată... după terminarea reparaţiei podului de la Cernavodă, distrus în timpul războiului? !

Ce ne facem? !

Reparaţia prezenta însă un inconvenient pentru oraşul Galaţi, care abia începuse să se mai dezvolte de cînd descărcarea vapoarelor nu se mai făcea la Constanţa.

Reprezentantul Covurluiului în parlament a căutat să înfiinţeze opera şi să mai întîrzie repararea podului. Astfel s-a rezolvat şi problema instalării Operetei la Timişoara. Am plecat în capitala Banatului şi am sosit cu trei ore înainte de începerea primei reprezentaţii.

Distanţa mare ce am avut-o de parcurs cu trenul nu a fost în stare să mă obosească şi să mă fixeze locului : mă mutam de la o fereastră la alta de-a lungul întregului coridor al vagonului. Îmi era teamă să nu întîrzii şi să lipsesc la inaugurare, ce mi-o închipuiam în toate chipurile – şi bune şi rele. Îmi ziceam : „Cu siguranţă că o să ni se ofere flori, poate chiar coroane şi panglici tricolore. Dar dacă niscaiva iredentişti o să fluiere? Dacă o să ne pună şi vreo bombă sub scenă? Mai bine dacă ar întîrzia trenul... Nu... nu o să fie nimic... Primarul o să ne ţină un discurs. Eu va trebui să-i răspund. Ia să-mi pregătesc cîteva fraze..."

Şi cu cît distanţa Bucureşti-Timişoara se micşora, cu atît frămîntările mele creşteau.

În sfîrşit, trenul intră în gara principală. Pe peron zăresc pe Leonard în mijlocul unui grup de colegi. Eram aşteptat! Aduceam doar cîteva sute de mii de lei. Ar fi fost deci un motiv destul de puternic să fiu aşteptat la gară. Nu citeam însă de loc bucuria pe faţa colegilor mei. Dimpotrivă : feţele lor prelungi păreau că vor să mă consoleze. Cinstea ce mi se făcea ieşindu-mi-se întru întîmpinare era ca să mi se anunţe trista veste că nu puteam deschide stagiunea în seara aceea ! Se rătăciseră o parte din vagoane. Şi tocmai acelea care conţineau decorurile operei *De-aş fi rege...*

– Aţi anunţat amînarea?

– Nu, mi s-a răspuns.

– De ce?

– Te-am aşteptat să ne consultăm.

Intr-un oraş mare ca Timişoara, afişarea unei asemenea ştiri trei ore înainte de spectacol era o imposibilitate. De la singura tipografie romînească nu am putut obţine decît

seara tîrziu un anunț scurt, pe care publicul surprins și dezamăgit l-a găsit lipit pe ușile închise ale teatrului.

Făcusem o impresie penibilă.

Nimeni nu credea în seriozitatea motivului ce-l invocam. Din vorba și privirea protectorilor noștri autorizați, înțelegeam că ni se retrăgea încrederea de care aveam nevoie. Or, fără sprijinul acestora, eram pierduți. Prima noastră noapte la Timișoara a fost o noapte de rușine, de înfrîngere și de desperare ! Vedeam înaintea ochilor o prăpastie deschisă, gata să ne înghită, și pe mine și pe Leonard, cu trupă cu tot.

Trebuia totuși să găsim o soluție.

Nu știu cine a spus că soluții sînt multe și pentru oricc chestiune. Totul este să știi care este cea mai bună. Pentru noi, cea mai bună soluție a fost să înlocuim opera comică *De-aș fi rege* cu *Doamna în hermină*, operetă tot așa de bogată în ansamblu și muzică și pentru care ne sosiseră toate accesoriile necesare.

Ca să avem timp de reclamă, am lăsat trei zile libere și am anunțat deschiderea stagiunii cu această operetă în ziua de *marți, 5 octombrie 1920*. În fața unui public numeros, la acea dată, la orele nouă seara, s-a deschis la Timișoara, în vechea clădire, prima stagiune de teatru romînesc cu Compania de operete Maximilian-Leonard, ce urma să devină compania locală și permanentă a capitalei Banatului.

După primul gong s-a făcut o tăcere de sală pustie. După al doilea s-a atacat uvertura. Un fior neîntîlnit încă în cariera mea de artist a cuprins întreaga trupă.

Sfîrșitul actului întîi culminează într-un admirabil ansamblu muzical cu dans și veselie al unui numeros grup de ofițeri croați, în tovărășia unui tot așa de mare număr de balerine. Trupa, costumele, muzica și execuția ei, toate au avut un efect minunat asupra spectatorilor. Ridicările repetate de cortină anunțau un mare succes. Totuși...

In actul al doilea, Annie Aurian, titulara rolului, coborînd din rama unui portret cum cerea textul operetei, s-a prăbușit de la înălțimea de doi metri pe treptele scării, ce trebuia să le coboare. A fost un moment de groază. Ne-am închipuit imediat că o mînă criminală ne pîndește. Din fericire nu s-a întîmplat nimic grav. Reprezentația a conti-

nuat în aceleaşi condiţii frumoase şi cu aceeaşi disciplină cum începuse. Pentru mine, însă, această neplăcută întîmplare, ce putea să se transforme într-o nenorocire, a fqst al doilea semn rău prevestitor.

Actul al treilea, nou şi interesant ca deznodămînt, are marea calitate de a fi împodobit cu scene de un comic ales, astfel încît la sfîrşit, cînd s-a lăsat cortina, a izbucnit un entuziasm general.

Trebuie să o spun, cu toată recunoştinţa pentru foştii mei colegi, că succesul acelei seri memorabile se datoreşte în cea mai mare parte devotamentului cu care au ţinut să servească înfiinţarea unui teatru romînesc permanent la Timişoara. În seara de 5 octombrie 1920, componenţii trupei Maximilian-Leonard au oferit publicului timişorean tot ce au avut mai bun în sufletul lor de artişti.

Nu ni s-au ţinut discursuri şi nici nu ni s-au aruncat flori. Mulţumirea noastră de a fi risipit neîncrederea ce ni se arătase a fost mare şi de ajuns.

Începusem stagiunea, şi încă cu piciorul drept, cel puţin aşa credeam.

Reprezentaţiile se succedau regulat. Aproape în fiecare seară afişul nostru anunţa o nouă operetă. Publicul se convinsese că într-adevăr eram o companie bine organizată, cu un repertoriu verificat de gustul şi critica Bucureştiului. Numărul spectatorilor se menţinea onorabil, iar prieteniile noastre se înmulţeau. Relele mele presimţiri păreau să fi dat greş.

În ziua de 30 octombrie a aceluiaşi an, soseşte la Timişoara ministrul Armatei de pe atunci. Aflînd de frumoasele rezultate ale activităţii noastre artistice îşi exprimă dorinţa să asiste la reprezentaţia din seara aceea. Trebuia să se joace tot *De-aş fi rege...*

La orele patru şi jumătate după-amiază, mă pregăteam să ies din hotel pentru a lua ultimele dispoziţiuni în vederea spectacolului din seara aceea. Deodată uşa camerei mele se deschide brusc şi electricianul trupei năvăleşte desfigurat, abia respirînd, cu cuvintele : „Domnule Maximilian, arde teatrul ! ! !..." Fără să mai întreb ceva, am alergat îngrozit la locul dezastrului. Un fum gros ieşea din toate părţile acoperişului. Cu ajutorul colegilor, am început salvarea costumelor. Într-o jumătate de oră, însă, flăcă-

rile cuprinseseră întreaga clădire. Armata, pompierii, artiştii au făcut tot ce omeneşte se putea face... A doua zi de dimineaţă din acea măreţie arhitecturală, din falnicul teatru în care se consumaseră atîtea emoţii, în cursul celor şaizeci de ani de existenţă, nu mai rămăsese decît o grămadă de ruine.

N-am părăsit însă Timişoara. Am rămas locului, am plătit trupa fără să joace, dar nu am dat satisfacţie acelora care ar fi vrut să ne vadă plecînd. Ne-am făcut datoria cu toate sacrificiile, improvizînd un nou adăpost, unde ne-am continuat cu aceeaşi demnitate activitatea noastră artistică.

În vîltoarea acelui incendiu s-au topit multe iluzii şi am pierdut o mare şi scumpă prietenie. Cenuşa a acoperit multă vreme fiinţa unui teatru romînesc, permanent, în Banat. Şi tot mistuirea teatrului din Timişoara poate explica moartea singurei şi marii trupe de operetă pe care am avut-o.

Astăzi, cînd în turneele ce le fac anual joc vreo reprezentaţie pe scena noului teatru timişorean, mi se strînge inima ca la vederea fiinţei iubite, ce te-a făcut să suferi şi pe care o găseşti mai frumoasă, ca atunci cînd te-a părăsit.

Acest incendiu, care a prefăcut în cenuşă iluziile noastre, m-a făcut atent asupra viitorului.

Capitolul XIII

1. O COTITURĂ CARE ÎMI ZÎMBEA

În Banat titlul de „director" părea a fi un rang de noblețe pe care dacă îl aveai o dată nu-l mai puteai pierde, chiar dacă nu mai deținei funcția pe care acesta o desemna. Ba ceva mai mult, titlul de „director" îl poseda, o dată cu titularul, și soția acestuia.

Rîvna de a dobîndi titulatura „dl. director" și „d-na directoare" a grăbit mult ivirea crepusculului fostei Companii Grigoriu. Într-adevăr, după ce teatrul din Timișoara a fost mistuit de flăcări, Leonard a început să-mi strecoare în cursul convorbirilor noastre – cînd mai rar, cînd mai des – că s-ar fi săturat de neplăcerile ce le avea de suferit din partea angajaților și a greutăților de tot felul. Insista să ne angajăm într-o formație nouă de operetă, o formație a lui. Eu am acceptat cu plăcere să fiu angajat.

În primăvara anului 1921, am plecat cu Leonard la Viena pentru pregătirea repertoriului stagiunii de vară. El, în calitate de director al meu, iar eu în calitate de angajat al lui. În trecere, am văzut cele trei operete reprezentate și la noi : *Ducele de Reichstadt* de Stoianovici, *Mazurca albastră* de Lehar și *Fetița olandeză* de Kalman. Dar ce însemnau pentru mine acestea, față de reprezentațiile trupei Teatrului de Artă din Moscova, care se producea în același timp la Viena ! Și dacă marele Caragiale, după ce l-a văzut pe Novelli, și-a exprimat dorința să-și tipărească niște cărți de vizită : „*Caragiale, care l-a văzut pe Novelli*", și eu ar fi trebuit să-mi fac unele cu : „*Maximilian, care a văzut ansamblul Teatrului de Artă din Moscova*". Acest teatru se afla sub direcția lui Stanislavski și din el făceau parte Knipper Cehova, soția celebrului autor dramatic cu același nume, Kacialov, Pavlov etc.

Seria reprezentaţiilor a început la *Bürgertheater* cu *Azilul de noapte* de Gorki. Am fost prezent şi am putut vedea cea mai desăvîrşită artă dramatică, în cea mai realistă prezentare ce mi-a fost dat să văd.

Decorul actului întîi consta într-o cameră mare de han, fostă pivniţă. În partea stîngă era uşa de intrare cu prag. Tot în stînga, planul întîi, se afla o sobă mare, deasupra căreia dormea, învelită de tot, o femeie. Peretele acesta, paralel cu rampa, era terminat printr-un alt perete cu direcţia perpendiculară pe rampă. De peretele din dreapta era lipită un fel de cabinuţă construită din trei şipci, ce susţineau o pînză peticită după care se ascundea persoana dinăuntrul cabinuţei. În mijlocul scenei se vedea un pat enorm pe care stăteau culcaţi, unii lîngă alţii, cu picioarele întinse spre peretele din dreapta, ceilalţi vagabonzi din piesă.

Dintr-o privire, îţi dădeai uşor seama de mizeria, lenevia şi nepăsarea în care au căzut aceste victime ale unei societăţi nedrepte. Fiecare dintre interpreţi vorbea de acolo de unde se găsea. Nu se vedea faţa nici unuia, Satin fiind în cabinuţă, femeia acoperită în întregime de sobă, ceilalţi culcaţi cu faţa în sus. Singur Luca era vizibil. De cum intra, se aşeza pe pragul uşii de intrare de unde vorbea alene, mai mult pentru el, ca şi cum n-ar fi vrut să deranjeze pe nimeni.

Interpretarea pe care actorul Pavlov a dat-o lui Luca după indicaţia lui Stanislavski se deosebea de interpretarea ce i s-a dat la noi acestui rol. Luca, în jocul artistului rus, apărea ca un dezmoştenit, un oaspete al azilului de noapte ca şi toţi ceilalţi. Numai că el a învăţat mai mult din viaţă şi din amărăciunile ei, căpătase deci o mare doză de umor şi se adaptase la situaţia în care se găsea.

La un moment dat, cînd Luca îşi întrerupe puţin monologul, unul din cei doi culcaţi pe pat începe să îngîne cîntecul luntraşilor pe pe Volga, parcă ar fi vrut să-i spună : „Mare prost eşti !“ Îngînatului acestuia i s-a alăturat o mezza-voce, apoi o alta mai forte cu cuvinte şi aşa mai departe. Dar tocmai cînd ai fi vrut să continue cîntecul, devenit acum un cor frumos, acesta se întrerupe o dată cu intrarea patronului hanului, spre părerea de rău a publicului. Acest *trouvaille* regizoral se repeta în cursul

piesei de cîteva ori, dar de fiecare dată minunatul cor era întrerupt după prima frază, fie de intrarea vreunuia dintre personajele piesei, fie de vreo replică a vreunuia dintre cei care cîntau, mărind tot mai mult părerea de rău a spectatorilor, care ar fi vrut ca acest cor minunat să nu se mai întrerupă.

În actul final, corul începe din nou melodia. Baronul intră vertiginos şi anunţă înspăimîntat : „S-a sinucis actorul !“ De data aceasta, însă, corul nu-şi mai încetează cîntecul. Cîntăreţii fac semn Baronului să tacă şi continuă ca şi cum ar spune : „Ei şi ?“ Şi spectatorii rămîn înmărmuriţi de gradul de imbecilizare în care se găsesc aceşti vagabonzi, pe care nici moartea unuia dintre ei nu reuşeşte să-i mai mişte.

Fraţii Karamazov, a doua piesă a ansamblului rusesc, m-a ţintuit locului prin originalitatea reprezentării ei.

Din stînga scenei, de după cortină, a apărut un domn, îmbrăcat în redingotă neagră, ca un pastor. S-a aşezat la un pupitru, într-adins instalat în dreapta scenei. Întrebarea : „Ce-i cu domnul ăsta ?“ pe care şi-o punea fiecare spectator în gînd n-a aşteptat prea mult răspunsul ; în liniştea completă ce s-a făcut numaidecît, domnul în redingotă a început să citească dintr-o carte. După numele proprii pronunţate, am înţeles că citea pasaje din roman. S-a ridicat cortina şi actorii respectivi : Karamazov şi copiii lui, aşezaţi toţi la o masă, încep să joace o scenă dialogată din roman. O dată scena isprăvită, actorii au rămas nemişcaţi cu expresia ultimului cuvînt, ca şi cum s-ar fi rupt pelicula unui film cinematografic. Apoi lectorul a început să citească alt pasaj. În scena ce urmează, actorii îşi schimbă fulgerător expresia, în sensul cuvintelor ce aveau de rostit.

În felul acesta, spectacolul continua pînă la sfîrşit. Decorurile tuturor tablourilor erau făcute din nişte perdele negre neschimbate, în care se introduceau doar recuzitele necesare. Piesa fusese pusă în scenă la Teatrul de Artă de către asociatul lui Stanislavski, Nemirovici-Dancenko.

Dacă n-am înţeles aproape nimic din ce citea lectorul, apoi nimic nu mi-a scăpat din jocul actorilor. Nici nu se putea să-mi scape. În afară de jocul lor interiorizat, nu mai exista ceva care să-mi atragă atenţia. Plimbările sau schimbările de poziţie între actori erau complet înlăturate. O

astfel de punere în scenă s-ar crede că duce la lipsa de viaţă şi de variaţie a jocului actorilor. Se poate. Numai că actorii ruşi vibrau cu toată fiinţa lor – şi cu ei parcă vibrau şi scaunele, şi masa, ca şi podeaua scenei. În tabloul anchetei judecătorului, Kacialov, cel mai mare dintre marii artişti ai companiei, atingea culmile artei dramatice, numai prin frămîntarea cu care căuta cuvintele prin care să-şi apere nevinovăţia. Sentimentul de compătimire al spectatorilor atingea maximum de intensitate.

Al treilea spectacol al trupei lui Stanislavski a fost reprezentaţia piesei *Trei surori* de Cehov. Nu făcea parte dintre piesele mari, spectaculoase, ci reprezenta o întîmplare din viaţă, ca multe altele. *Trei surori,* însă, pe mîna actorilor ruşi şi sub regia lui Stanislavski, nu mai era o piesă de teatru, era un fapt petrecut în faţa noastră, pe care actorii nu-l jucau ci-l trăiau.

Se ştie că această piesă este cel mai greu de adîncit dintre toate piesele lui Cehov şi cel mai greu de reprezentat. Substanţa ei nu o constituie simpla întîmplare istorisită, ci aspiraţiile şi nădejdea în viitor ale personajelor.

A trebuit să se nască un Konstantin Sergheevici Stanislavski, ca piesele lui Cehov să capete viaţă, iar arta dramatică să se îmbogăţească cu un nou stil de teatru. Aşa s-a născut teatrul interiorizat, în care personajele pieselor îşi destăinuie viaţa lor intimă şi aspiraţiile lor.

Maşa, sora mijlocie, visează o altă căsnicie, bărbatul ei fiind un om mediocru ; Irina, cea mai mică dintre surori, visează să se întoarcă la Moscova ; Olga, cea mai mare, ar vrea să-şi consoleze surorile, dar se vede incapabilă ; iar Andrei, singurul lor frate, savantul familiei, se crede fericit în situaţia lui de funcţionar şi cu o soţie care-l înşală. Toţi, însă, doresc să se vadă la Moscova, să iasă din lumea lor egoistă şi învechită, nădăjduind într-o viaţă mai frumoasă. Locotenentul Tuzenbach crede în alungarea lenei şi înlocuirea ei cu munca. „*Vremurile s-au schimbat,* spune el, *ceva nemaipomenit se apropie de noi, se pregăteşte o furtună puternică, binefăcătoare, care va mătura pe loc lenea din societatea noastră, indiferenţa, prejudecata împotriva muncii, urîtul molipsitor. Voi munci, şi peste vreo douăzeci şi cinci-treizeci de ani fiecare om va munci. Fiecare om !*“ În toate piesele sale, Cehov are cîte un personaj prin

care își dezvăluie ideile sale progresiste și speranța sa în realizarea acestor idei. Îmi amintesc și acum de emoțiile pe care le furniza spectatorului ultimul act. Andrei, cu care cele trei surori se mîndreau și pe care ele nădăjduiau să-l vadă un mare savant, s-a transformat într-adevăr ; singura lui preocupare este doar să-și legene copilul în grădină. Irina află că logodnicul ei, cu care urma să plece din oraș spre o viață activă plină de muncă, a fost ucis în duel, iar Mașa își ia adio de la prietenul ei, locotenent-colonelul, care în trecere cu regimentul său se abate o clipă să-și vadă iubita pe care o părăsește. Coloana militară se apropie de grădină, muzica regimentului se aude din ce în ce mai tare. E o împletire de cel mai mare efect între despărțirea tristă dar reținută de pe scenă și sunetul instrumentelor aspre de alamă ale fanfarei. O asemenea realizare scenică te furnica prin tot corpul.

Pentru ca toți actorii vienezi să poată vedea un asemenea spectacol, despre care se vorbea cu nesfîrșite laude în culisele tuturor teatrelor vieneze, trupa rusească a jucat numai pentru colegii germani un matineu cu acest neegalat spectacol.

Am avut marea plăcere să mai văd încă o dată această piesă, împreună cu toți artiștii de seamă ai tuturor teatrelor din capitala Austriei. A fost o adevărată sărbătoare artistică, un entuziasm neîntîlnit printre actori, cu discursuri și buchete de flori, cu îmbrățișări și urale din sală pentru cei din scenă și invers.

Atenția actorilor ruși față de colegii lor m-a mișcat cu atît mai mult cu cît știam că în fiecare an s-au perindat prin țara noastră diferite trupe de teatru de diferite naționalități, care au ridicat sume frumușele în dauna colegilor romîni, dar numai două s-au gîndit să dea o reprezentație de matineu în cinstea colegilor lor actori, care seara sînt ocupați.

Singurul dintre actorii occidentali care a făcut gestul acesta cînd a fost în turneu în țara noastră a fost Alexandru Moissi. Iar mai recent o pildă de atitudine tovărășească ne-a dat trupa Teatrului *Mossoviet*, care nu numai că a dat spectacole speciale pentru actori, dar prin seri de creații și largi discuții ne-au împărtășit și nouă din bogata experiență a teatrului sovietic.

2. CEHOV ŞI STANISLAVSKI

M-am întrebat de multe ori de ce pe vremuri teatrele noastre ocoleau piesele lui Cehov. Este adevărat că, în afară de comedia *Cerere în căsătorie*, celelalte două-trei care s-au jucat la Bucureşti au avut numai „succese de stimă" cum numea o distinsă colegă acele spectacole care nu făceau serie. Un asemenea „succes de stimă" am avut şi noi la Teatrul Bulandra cu *Livada cu vişini* a marelui autor rus.

Există în operele unora dintre autorii dramatici ruşi celebri ceva care prevesteşte lupta ce avea să vină împotriva nedreptelor orînduieli. Sînt puncte, sau mai bine zis momente, caracteristice pentru orientarea lor spre viitor, ce au scăpat din vedere atît actorilor cît şi regizorilor noştri de atunci, orbiţi de deviza lor strîmtă a artei pentru artă. Asemenea momente se întîmplă deseori să fie culmile piesei ; o dată pierdute sau neglijate, succesul numai „de stimă" este iminent. Ele, în loc să producă lacrimi, pot produce rîsete sau, în cel mai bun caz, trec neobservate. Depinde de felul cum au fost tratate aceste momente importante.

Am descoperit aceasta la Viena în piesa *Trei surori*, regizată de Stanislavski. În actul al doilea (scena de la masă se juca aproape între culise), doar două personaje din capul mesei erau vizibile pentru spectatori. Îndrăgostiţii, situaţi într-o extremă a scenei, creau cu cei aflaţi în sufragerie (dreapta) un splendid „contrapunct" a două acţiuni, cum ar spune un muzicant. Un alt moment cu maximum de efect a fost acela din actul al patrulea, despre care am vorbit ; dar mai ales impresiona scena din actul al treilea a întoarcerii acasă de la incendiu. Se aud sunetele de goarnă ale pompierilor ce se retrag, iar din jocul mut al personajelor din scenă, istovite de eforturi şi emoţii, se vede zădărnicia acţiunii de salvare. La noi, în *Livada cu vişini*, n-am reuşit realizarea artistică a unor asemenea momente culminante ale piesei.

În actul al treilea al piesei *Livada cu vişini*, proprietarii unei grădini de vişini, din venitul căreia trăiau, se întorc de la tribunal, unde livada se adjudecase la licitaţie în favoarea celui care le dăduse sfatul să vîndă vişinii ca să

poată scăpa de datorii. Din vina lor, frumoasa grădină este destinată pieirii. Obosiţi fizicește şi sfîrşiţi sufleteşte, s-au oprit în dosul grădinii, pe locul unde topoarele începuseră să doboare vişinii, ca să lase loc vilelor din apropierea căii ferate ce urma să se construiască...

Nici unul dintre membrii familiei nu e în stare să mai scoată un cuvînt. Le fug, desigur, gîndurile la ce-au fost, ce-au ajuns şi la ce vor face de mîine încolo. Tăcerea personajelor face scena extrem de dureroasă. Din culise se aude zgomotul topoarelor ce doboară vişinii, apoi acordurile de chitară ale lui Epihodov. Cei patru din scenă fac încet constatarea, zicînd unul după celălalt : „Vine Epihodov". Chitara lui Epihodov şi topoarele sînt acţiunea exterioară cu care Stanislavski crea acţiunea interioară a personajelor din scenă. Cele două cuvinte : „Vine Epihodov" trebuiau abia să se audă, deoarece gîndul acelora care le pronunţau zbura în diferite părţi, potrivit situaţiei în care se găsea fiecare. După părerea mea, aceste cuvinte trebuiau spuse ca şi cum ar fi venit din depărtare. Nici pe cei din scenă şi nici pe spectatori nu-i interesează în fapt venirea lui Epihodov.

Stanislavski spunea că Cehov mînuieşte „adevărul dinafară" cu aceeaşi virtute ca şi „adevărul dinăuntru". El ştia să le întrebuinţeze mai bine ca oricine, să poată însufleţi „accesoriul" fără viaţă, decorul sau lumina. El a sporit şi a perfecţionat cunoştinţa ce o aveam despre viaţa obiectelor, a sunetelor, a luminii, despre toate cîte acţionează atît de puternic asupra sufletului omenesc în teatru ca şi în viaţă. Amurg sau răsărit de soare, ploaie, furtună, cîntecul din zori al păsărilor, tropăitul saboţilor pe un pod, zgomotul unei trăsuri ce se depărtează, ceasornicul care bate, ţîrîitul greierilor, clopotul de alarmă, de toate acestea Cehov se serveşte nu ca să obţină efecte scenice, ci ca să ne facă să simţim însăşi viaţa sufletului. Cum ne-am putea izola noi şi tot ce se petrece în sufletul nostru de viaţa luminii, a sunetelor şi a lucrurilor, care determină într-o oarecare măsură viaţa noastră ?

La noi, la Teatrul Bulandra, unde s-a jucat *Livada cu vişini,* nici zgomotul doborîrii acestor pomi, nici acordurile de chitară ale lui Epihodov n-au putut crea durerea mută a acelora care se vedeau lipsiţi de mica lor proprietate şi

pe care topoarele o răscoleau. Păreau că iau pur şi simplu cunoştinţă de sosirea unui personaj. Cuvintele : „Vine Epihodov“ au fost spuse pe patru voci, exagerat de distincte, vizibil accentuate : Liana Constantinescu cu o voce de sopran, doamna Bulandra cu voce de contraltă, Tony ca bariton şi Storin la octava lui Tony. S-au obţinut rîsete şi în scenă şi în sală, exact contrariul a ceea ce trebuia să se obţină într-o asemenea scenă.

Sînt unul dintre puţinii actori de la noi care am văzut ansamblul Teatrului de Artă din Moscova de sub conducerea lui Stanislavski. Ţin, ca unul care am avut bucuria să văd această trupă, să insist asupra unor aspecte, carc acum, după patruzeci de ani, s-au putut uita şi poate nu oricine ar avea răbdarea să mai răsfoiască cronicile vremurilor şi să-şi dea seama ce a însemnat teatrul lui Stanislavski pentru arta dramatică universală.

Despre Stanislavski şi sistemul său izbutisem să aflu mai de multă vreme. În 1908, făcusem un turneu în Rusia. În ciuda insistenţelor impresarului nu reuşisem să ajungem decît pînă la Chişinău, pentru că anumite obligaţii de ordin familial ne ţineau legaţi de Bucureşti, trebuind să ne înapoiem acasă foarte iute. Cu acel prilej, la Teatrul Puşkin din Chişinău am avut plăcerea să văd o reprezentaţie de teatru rusesc. Se reprezenta *Marchizul de Priola* cu actorul Ludvikov, ca oaspete. Era un artist elegant în gesturi şi atitudini, vesel, reuşind în acelaşi timp să-i domine şi pe spectatori dar şi pe propriii săi parteneri. De douăzeci şi cinci de ani nu mai fusese la Chişinău. Cînd am întrebat „de ce ?“ mi s-a răspuns că de-abia acum i-a venit din nou rîndul Chişinăului. Am vizitat teatrul şi am văzut sălile de repetat, magaziile de decoruri, de mobilă, o sală plină de peruci şi nişte cabine pentru actori care îşi iubesc şi îşi respectă meseria.

Am observat cîtă simplitate puneau aceşti actori în jocul lor. Erau adevăraţi domni în frac ; nici mersul în costum de gală şi nici atitudinea ce trebuiau s-o ia, fără să se simtă stînjeniţi, cînd se aşezau, nu-i incomoda. Am remarcat acest lucru şi l-am comunicat regizorului care nc-a vorbit despre influenţa Teatrului de Artă din Moscova de sub conducerea lui Stanislavski şi Nemirovici-Dancenko.

S-a mirat mult cînd i-am spus că activitatea acestui teatru îmi este cunoscută.

Entuziasmat de jocul actorilor ruşi de la Chişinău, primul lucru ce l-am făcut după ce m-am înapoiat la Bucureşti a fost să recitesc cu mai multă atenţie traducerea cronicii lui Heinrich Stümcke referitoare la turneul din februarie-martie 1906 la Berlin, a Teatrului de Artă din Moscova. O citez printre amintirile mele ca un ajutor pentru aceia care vor să se documenteze şi mai bine asupra lui Stanislavski şi a teatrului său.

„Prima reprezentaţie a turneului Teatrului de Artă, spunea marele critic Stümcke, *a fost o victorie pe întreaga linie. N-ar însemna prea mult faptul că compatrioţii actorilor, atît de numeroşi în vremea aceasta la Berlin, n-au putut să pună stavilă entuziasmului lor, încîntaţi de auzul sunetelor dragi ale limbii materne în ţară străină. Dar cu un rar entuziasm a luat parte şi presa teatrală la acest mare succes. La premiere au asistat şi conducătorii teatrelor noastre şi oaspeţii de seamă ai teatrelor* Deutsches Theater, Lessing Theater, *mereu prezenţi la spectacolele ansamblului rus, cu toate că, din o sută de spectatori, abia unul era obişnuit cu limba oaspeţilor noştri. În cîntarul aprecierii, însă, acest procent atîrna foarte greu. Putem astăzi să afirmăm neîndoios că artiştii moscoviţi au obţinut un succes cinstit, cu mijloace cinstite şi şi-au asigurat în istoria teatrului berlinez, pentru toate vremurile, un loc ca altădată Ristori, principele Meiningen şi mai tîrziu Eleonora Duse.*

Arta trupei moscovite nu este o creaţie lipsită de variaţie pe care s-o priveşti o dată cu curiozitate şi interes, dar de la care nu vrei să înveţi nimic. Desigur, ea îşi are nota specifică a neamului, dar este o artă teatrală modernă, de stil mare, tot atît de binevenit pe Spreea şi pe Sena ca şi pe Volga, fiindcă tinde şi ajunge la creaţii artistice pe bazele general valabile ale artei. «Teatrul de Artă» biruie printr-o artă modernă de ansamblu şi printr-o regie în tonuri şi mişcări estompate. Fără îndoială că unii dintre actori s-au distins faţă de ceilalţi, dar nu există o tendinţă de a ieşi în chip orgolios în evidenţă şi nici vreun joc izolat pe seama creaţiei generale, chiar dacă, în scenele de figuraţie foarte bine lucrate pentru cunoscători, mai pot fi încă observate dresajul şi acţiunea silită. Aceasta este o lipsă

pe care n-a învins-o încă complet nici un regizor, de la prințul Meiningen la Max Reinhardt.

Ca reprezentație de deschidere, artiștii moscoviți au ales piesa de la mijlocul trilogiei contelui Alexei Tolstoi, tragedia în cinci acte Țarul Feodor Ioannovici, *una din cele mai însemnate lucrări rusești din domeniul dramei istorice. Piesa a dat prilej artiștilor moscoviți să-și arate toate puterile, în toate privințele. Inscenarea a prezentat decoruri colorate de un lux strălucitor, cu păstrarea desăvîrșită a stilului. În sălile împodobite cu aur ale Kremlinului, cu uși joase caracteristice și ferestre similare, prevăzute cu ochiuri pentru tras cu pușca, boierii și doamnele de onoare își purtau cu demnitate hainele grele, îmblănite. Se observa bine severitatea ceremonialului vechi bizantin-rusesc ; boierii se aruncau cu fața în jos pe parchet ca să salute perechea domnitoare, lucru foarte periculos pe scenă, fiindcă putea produce lesne un efect comic. D-l Moskvin, în rolul țarului, a fost și din punct de vedere artistic punctul central și cel mai înalt al serii. Nu a rămas dator figurii ce reprezenta cu nici o trăsătură. A fost, de sus și pînă jos, copilul mare, becisnic și visător, care dorește să creeze numai pace și împăcare în jurul său. Îmbrățișează și sărută pe toată lumea, se bucură de fiecare succes mic de-o clipă și crede că o să fie mereu bine. Atunci însă cînd întîlnește o contrazicere și este atins în punctele lui cele mai sensibile, scoate la iveală brusc trăsăturile caracterului moștenit de la tatăsău Ivan cel Groaznic : mînie sălbatică și furie nestăpînită.*

Dacă artiștii moscoviți au fost ajutați în impresionarea spectatorului, în prima lor piesă, de bogăția mediului istoric și al aparenței exterioare, strălucitoare, atunci reprezentarea celor două piese ale lui Cehov Unchiul Vania *și* Trei surori *sînt proba cea mai puternică asupra bogăției posibilităților de interpretare, a puterii lor de exteriorizare și de analiză a sufletului. În ambele drame este vorba de procese sufletești adînc pătrunzătoare, de oameni în fond buni, dar slabi, fără poziție hotărîtă, certați cu ei înșiși și cu mediul în care trăiesc și pe care autorul îi privește într-o lumină satirică, dar îi observă și îi zugrăvește în general cu obiectivitatea rece a medicului și a psihiatrului. Evenimentele exterioare sînt lucruri secundare în ambele piese. Un tablou armonios urmează altuia. În convorbiri lungi, prea*

lungi, oamenii deschid supapele sentimentelor lor ; încearcă să se apropie unii de ceilalți și totuși trebuie ca pînă la urmă să renunțe și să se predea, cu resemnare înăbușită, destinului lor de izolare și neînțelegere.“

Și criticul Stümcke își termină cronica astfel :

„Ne bucurăm din toată inima că într-o țară în plină fierbere socială, în vederea unor schimbări radicale, bărbați și femei în slujba Thaliei se străduiesc să adeverească părerea lui Goethe despre artiști :

«Viitorul omenirii este în mîna voastră
Păstrați-l
Cu voi coboară, cu voi se ridică.»

Succesul Teatrului de Artă la Berlin a fost rezultatul încercării enorm de curajoase a unui om stăpîn pe el, pe ideile lui și mai ales pe înfăptuirile acestor idei. Venea într-un oraș în care Max Reinhardt cîștigase admirația unui imens public, aplicîndu-și deviza : «Reteatralizarea teatrului». *A fost din partea lui Stanislavski o mare îndrăzneală să ceară prin comparație părerea spectatorilor germani și a criticilor acestora, mîndri de marele lor Reinhardt. Stanislavski a atacat Berlinul cu cîteva vagoane de decoruri și costume și cu o deviză care a pus în discuție chiar viitoarea evoluție a teatrului în general și de pretutindeni ; deviza lui era :*

«Omul trebuie să primeze în arta noastră. Să luăm totul din inima omului.»“ [1]

Vai, cît de mult am rîvnit în cariera mea să văd măcar un început de artă și de disciplină și la noi, ca acelea despre care scria Stümcke în cronica asupra spectacolelor teatrului lui Stanislavski ! Dar nu numai în Germania, ci și în Anglia sau Franța, metodele preconizate de Stanislavski și spectacolele regizate de acesta începuseră să se bucure de o înaltă prețuire.

De pildă, iată ce spunea regizorul englez Gordon Craig :

„Veniți cu mine în Rusia și am să vă arăt un teatru care o să vă încînte : Teatrul de Artă. Ceea ce constituie superioritatea lui Stanislavski este faptul că, folosind vechile procedee cu actori fardați, decoruri și rampă, el le

[1] *Bühne und Welt*, Berlin, 1907.

întrebuinţează cu gust şi artă, fiindcă cunoaşte profund secretele materialelor scenice. Acolo, toţi care fac parte din teatru iubesc cu patimă arta lor. Sînt formaţi la aceeaşi şcoală. Toţi sînt reuniţi într-o armată admirabilă şi permanentă de colaboratori în toate serviciile. Prin grija pe care aceştia o poartă celor mai mici detalii în punerea în scenă ; un clar de lună, un zgomot de uşă, căderile picăturilor de ploaie, ei ajung la o regie admirabilă cum a fost aceea a Păsării albastre *de Maeterlinck. Această perfecţiune tehnică cum au cîştigat-o ?"*

Gordon Graig, care i-a văzut de aproape, lucrînd, ne explică :

„Au gust de studiu şi experienţă. Teatrul lor este şcoala lor permanentă. Trăiesc în teatru tot anul, toată ziua. În Anglia, intraţi într-un teatru în afară de orele comandate pentru repetiţie ; veţi găsi pe tîmplar, un administrator şi cîteodată pe director. În Teatrul de Artă, dimpotrivă, teatrul va fi întotdeauna plin de actori care lucrează. Tinerii sînt acolo la orice repetiţie, nu ca să rîdă sau să petreacă, ci pentru a asculta, a auzi cele mai simple cuvinte ale regizorului sau ale celor vîrstnici.

Toată lumea studiază, de la director pînă la cei mai mici actori, care sînt studenţi ai Facultăţii de teatru. Aceşti studenţi fac un stagiu înainte de a se prezenta la şcoală. Aşa că o sută de studenţi cu cunoştinţe diferite, ştiinţifice şi artistice, formează ansamblul unei figuraţii remarcabile." [1]

Prin „secretele materialelor scenice" s-ar părea că Stanislavski se abate de la deviza teatrului său – „omul trebuie să primeze în arta noastră" – adică de la simplitate şi de la viaţă – şi apelează la mijloace naturaliste, ca ciripit de păsări, paşi care se opresc, vuietul morii, zgomot de valuri etc. Stanislavski, însă, pleacă de la următorul principiu : pentru a scoate la iveală viaţa interioară a personajelor piesei este nevoie de noi mijloace de expresie dintre care nu lipsesc şi efectele de culise menite să sublinieze această viaţă interioară.

În Franţa, succesele trupei lui Stanislavski au fost subliniate în mod deosebit de Lugné-Poë, artist şi director al

[1] Jacques Rouché : *L'Art théâtrale moderne*, Edouard Cornély & C-ie Editeurs. Paris, 1910, pag. 48.

Teatrului *L'Oeuvre* din Paris, care spunea într-o conferinţă ţinută prin iarna lui 1922 :

„La cîţiva paşi de noi, unul dintre cei mai mari oameni de teatru contemporani, rusul Stanislavski, dă o serie de reprezentaţii ce constituie pentru toată lumea noastră un act de credinţă şi de nădejde. Veţi vedea acolo rolul de neuitat pe care acest om îl joacă în istoria teatrului nostru contemporan. Mulţi dintre noi îşi vor putea satisface dorinţa şi vor înţelege că fruntariile teatrului nu se opresc la acelea ale geografiei noastre.

Este interesant să ştim cum acest om a fost chiar de la început un regizor şi un spirit avansat şi cum cei din jur s-au supus repede geniului său. Sînt douăzeci de ani de cînd a pregătit terenul, a grupat artiştii de care avea nevoie, de cînd s-a instalat în teatrul său propriu, care astăzi este considerat ca primul teatru din lume." [1]

Am citat aceste elogii tocmai fiindcă ştiu sigur că mai sînt, e drept, foarte puţini, dintre aceia care contestă valoarea marelui artist şi mai ales pentru că influenţa spectacolelor lui Stanislavski asupra mea a fost atît de puternică încît a determinat o adevărată cotitură.

Un foarte bun actor, cu un capital de multe şi valoroase creaţii, a citit cîteva pagini din volumul lui Stanislavski *Viaţa mea în artă.* N-a putut să termine volumul. „De ce ?" l-am întrebat. „Păi, pe mine să mă înveţe Stanislavski să joc teatru ? ! Nu mă sperie el pe mine fiindcă s-a băgat în pivniţă să-şi înveţe rolurile şi a pus pe o femeie de la ţară să joace un rol de ţărancă !" Dacă citea mai departe, acest tovarăş ar fi văzut că însuşi Stanislavski a respins aceste încercări, iar în ce priveşte învăţătura lui Stanislavski, de care colegul meu spune că n-ar avea nevoie, ea este extrem de folositoare tuturor tinerilor actori, şi chiar şi lui. Înfumurarea, credinţa că noi actorii nu mai avem nimic de învăţat, ne duce spre rutină, spre neînţelegerea noilor realităţi şi cerinţe în artă, spre cel mai îngrozitor conservatism.

*

Pentru mine, opereta a fost întotdeauna ca o femeie pe care ai iubit-o, te-ai despărţit de ea, dar umbli cu fotogra-

[1] *Conferencia* nr. 7, Anul 17, 15 martie 1923.

fia ei în portvizit. Sufletește n-am fost niciodată despărțit de operetă. Am avut în acest gen de reprezentat nu numai personaje caricaturale, cu intrări în scenă ca acelea ale clovnilor, după un număr palpitant de trapez. Am intrat la operetă venind de la Teatrul Național unde învățasem să dozez un rol și să fac din personajele dramatice oameni adevărați. Torelli din opereta *Fire de artist,* Hitamaro din *Dama în roșu,* Racz Palli din *Lăutarul,* Matei din *Țăranul voios,* Haydn din *Fata muzicantului,* Hans din *Vagabondul nemuritor* și multe altele sînt mărturii că am căutat să ridic opereta la înălțimea unui gen de teatru superior.

Reprezentațiile de la Viena ale Teatrului de Artă însă m-au silit să-mi revizuiesc părerile de pînă atunci. Mi se părea, zi și noapte, că mai am ceva de realizat, că opereta și compozitorii ei nu mai au ce scrie și că ceea ce scriu nu sînt decît repetări ale aceloraşi trucuri. Un vals în actul întîi, jumătate din el la finalul actului al doilea și din nou întreg, ca reminiscență, în actul al treilea.

Simțeam cum opereta singură mă arunca în brațele comediei și mă lăsam acum dus de gîndul că aș putea face ceva mai bun în teatrul de proză decît în operetă. Nu mai puteam vedea altfel teatrul decît așa cum l-am văzut la Stanislavski.

Dintre cele trei operete pe care le-am văzut la Viena, în 1921, numai *Fetița olandeză* de Kalman și *Mazurca albastră* de Lehar s-au jucat în vara acelui an ; cea de a treia, *Ducele de Reichstadt* de Stoianovici, a fost rezervată pentru stagiunea de iarnă.

După toate visurile mele m-am pomenit, la vîrsta de patruzeci de ani, jucînd în *Mazurca albastră* un elev de liceu cu pantaloni scurți. Așa hotărîse noul meu director.

În această privință eu am o părere care nu a dat greș pînă acum. O trupă de teatru se poate asemui unui cal. Cînd e condus bine nu intră în șanțul de pe marginea șoselei ; cînd este singur de capul lui iar nu intră ; dar condus prost se răstoarnă cu conducător cu tot.

Cu toate cele două operete noi și frumoase, stagiunea a fost lipsită de succes. În *Fetița olandeză,* Leonard nu juca, în *Mazurca albastră* eu jucam un copil, iar rolul de primadonă îl cînta o fată din cor, nepregătită pentru un prim rol de cîntăreață.

Noul director trecuse conducerea custodelui comanditarului trupei, nepriceput, vicios şi pătimaş ; era firesc ca activitatea artistică să sufere. Turneul de toamnă cu întreruperi în plata salariilor ameninţa stagiunea de iarnă. Veniturile nu mai acopereau cheltuielile şi directorului începuse să-i convină mai bine să închirieze sala Teatrului Eforia, în care reprezentaţiile se jucau în condiţii destul de mizerabile.

Datorită acestui calcul comercial al directorului, am avut însă plăcerea să văd toate reprezentaţiile de la Bucureşti ale marelui artist german Alexandru Moissi, care juca în locul nostru, în mizerabila sală a operetei de la Eforia.

*

Pe Alexandru Moissi l-am văzut pentru prima oară în 1912 în *Faust,* cu Paul Wegener în Mefisto, la *Deutsches Theater* la Berlin. Să spun că mi-a plăcut mai mult ca Wegener, aş minţi. Dar nici măcar tot atît. Interpretarea de şarpe-tîrîtor, linguşitor, a lui Wegener – e vorba de partea a doua din *Faust* – fără coarne sau unghii lungi de vrăjitoare – într-un costum de bufon la curte, în care îmi apare Mefisto pentru prima oară, m-a ţinut atent, mi-a plăcut şi mi-a dat de gîndit asupra greşelilor ce se făptuiesc în privinţa asta de către toţi interpreţii care transformă acest rol într-o „sperietoare".

Faust al lui Moissi, însă, nu m-a impresionat în mod deosebit.

Mă mirau deci întrebările ce mi se puneau de către acei care stătuseră mai mult timp la Berlin, dacă l-am văzut pe Moissi, dacă mi-a plăcut şi ce cred despre el.

In 1914, l-am văzut în comedia *Noaptea regilor* de Shakespeare. El îl juca pe bufonul, Schildkraut pe sir Tobie Bilch şi Basserman pe Andrew. Citez numai pe aceşti trei, care din scena beţiei, cu ajutorul regiei bineînţeles, au scos atîta comedie, atîtea rîsete şi atîtea aplauze, încît văzîndu-i nu puteau să nu fie geloşi chiar cei mai bufi comici, chiar cei mai mari autori de comedie şi chiar Shakespeare care, sînt convins, nu şi-ar fi închipuit niciodată că această scenă ar putea produce chiar atîtea rîsete.

Unde şi în ce mod se ajunge la asemenea efecte mă vor întreba cei ce cunosc *Noaptea regilor.* Pentru a răspunde e nevoie să spun cîteva cuvinte despre punerea în scenă a acestei comedii.

Mai toate teatrele şi mai toţi directorii de scenă prin decorurile unei piese urmăresc satisfacţia ochiului spectatorului. Acesta, încîntat de luxul de pe scenă, de bogăţia şi coloritul pereţilor de pînză, de luminile reflectoarelor ce cresc şi se micşorează pentru obţinerea efectelor, va spune : *admirabilă montare !*

Dar raportată la foloasele pe care o asemenea montare o aduce piesei şi jocului actorilor, cu uşurinţă se poate vedea că de multe ori este numai un truc al directorului de scenă de a atrage atenţia asupra sa. Punerea în valoare a conţinutului piesei rămîne în grija actorilor.

O scară mare face frumos într-un salon, dar cînd un personaj din piesă miop, orb sau bătrîn, apare, ţinîndu-se de balustrada scării, atunci această scară are şi un rost ; o coborîre vertiginoasă pe o asemenea scară pentru a vedea un personaj mult aşteptat măreşte emoţia spectatorului ; iar o prăvală pe treptele scării în jos, a unui actor, măreşte dramatismul scenei.

Altfel, scările de care s-a făcut abuz în ultimul timp nu ajută la nimic ; dimpotrivă, întîrzie intrările în scenă, prelungesc antractele şi îngroaşă capitolul cheltuielilor. Şi aceasta e numai un exemplu dintr-o mie.

Reinhardt a montat actul al doilea din *Noaptea regilor* cu scena de beţie într-o cameră, cu o vatră în partea stîngă şi cu un bufet înalt în partea dreaptă.

De ce a pus vatra ?

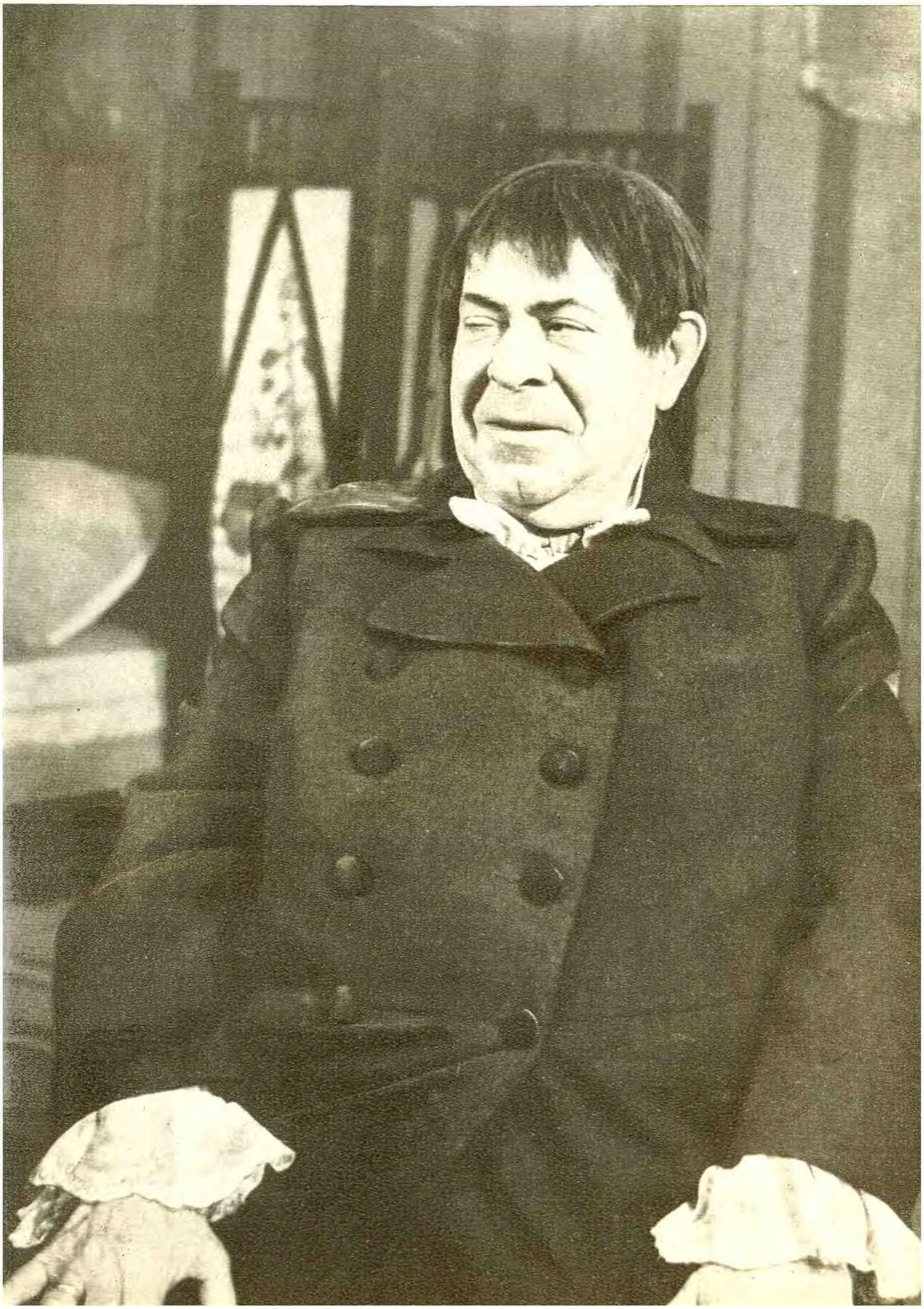
Pentru că în teatru nimic nu-i mai neverosimil, mai convenţional şi neconvingător atît pentru public cît şi pentru actor decît graba cu care se îmbată un personaj : după primul pahar i se împleticeşte limba şi vorbeşte anapoda. Este ceva convenţional, supărător pentru public şi în afară de convingerea actorului.

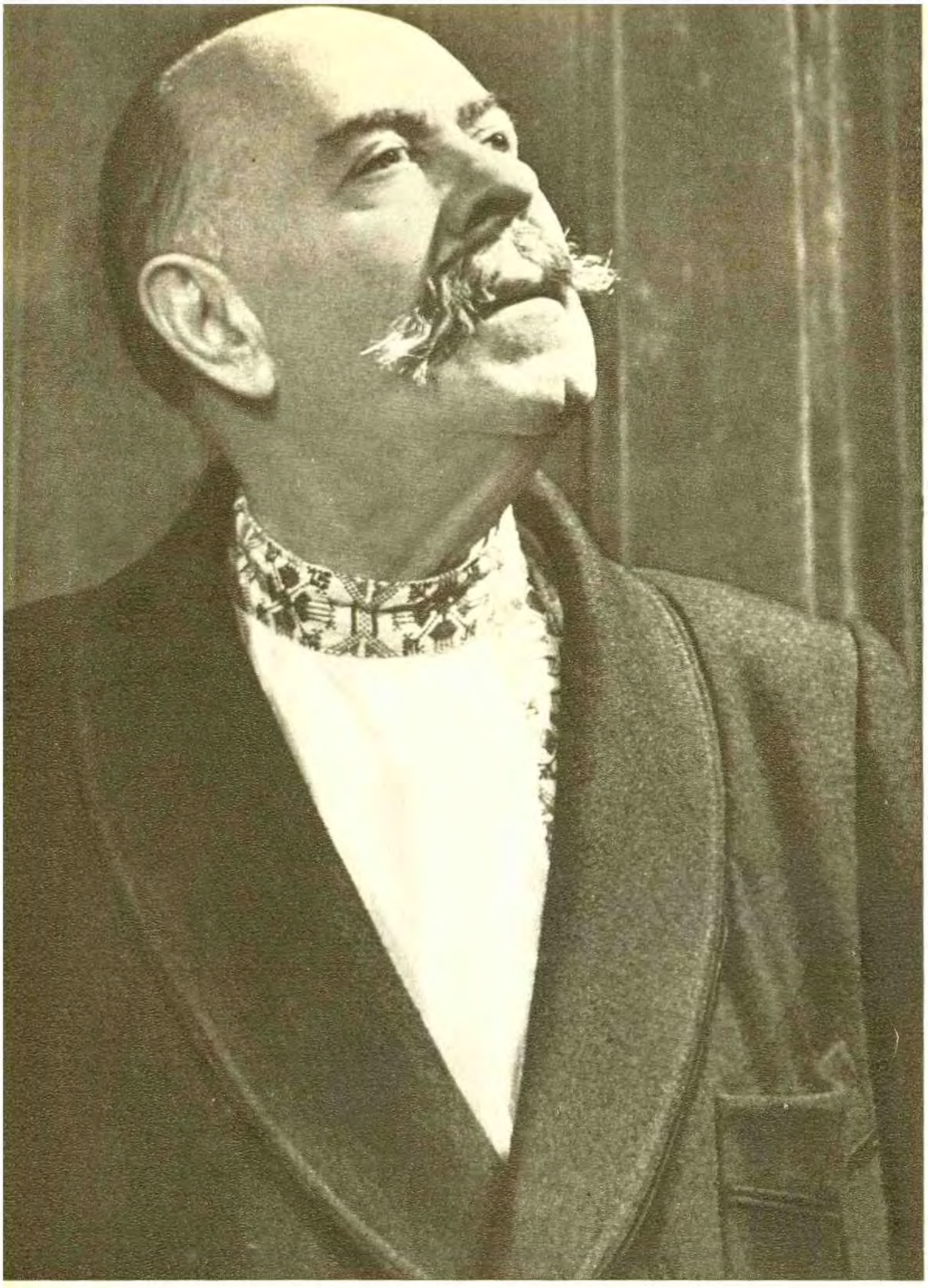
Sir Tobie Bilch şi sir Andrew chefuiesc într-o încăpere supraîncălzită din pricina focului din vatră. În cazul acesta, repeziciunea beţiei devine verosimilă şi, împreună cu ea, toate caraghioslîcurile ce urmează apar firesti. Ca la orice chef trebuie cîntec ; deci bufonul începe să cînte frumos,

V. Maximilian în rolul Barbu Lăutaru din piesa *Rapsodia ţiganilor* de Mircea Ştefănescu (Teatrul Naţional din Bucureşti, 1948)

V. Maximilian într-o scenă din piesa *Medicul de plasă* de G. Costăchescu și I. Ulieru (Teatrul Armatei, 1949)

V. Maximilian în rolul Psoi Stahici din piesa *Jucătorii de cărți* de N. Gogol (Teatrul Armatei, 1952)





V. Maximilian în rolul Kislov din piesa *De partea cealaltă* de A. Barianov (Teatrul Armatei, 1953)

dulce, cald, aşa cum numai Moissi ştia să cînte, cu vocea sa melodică şi plină de vrajă, ca un violoncel sub arcuşul lui Pablo Cassals. Sir Tobie şi sir Andreew vor să-l secundeze, unul cu o voce spartă de fost bas, celălalt cu o voce subţire de muscal...

S-au încălzit acum şi din pricina focului şi a băuturii şi se mai depărtează de vatră. Sir Tobie Schildkraut, cel mai voluminos actor pe care l-am văzut, se îndreaptă spre bufet, pune piciorul pe un butoi ca de bere, cu fundul în sus, şi se urcă deasupra bufetului la cel puţin 1,25 m. Textul îşi urmează cursul... Sus, însă, îi este şi mai cald, încearcă să se dea jos şî atinge cu piciorul buza doagelor butoiului. Acesta se întoarce atunci pe partea umflată şi o porneşte spre sir Andrew şi bufon. Fiecare din aceştia i-l azvîrle înapoi tot cu piciorul spre bufet. Sir Tobie îl prinde cu piciorul şi-l opreşte. Dar cînd vrea să se dea jos, atinge partea umflată a butoiului şi acesta iar o porneşte spre cei doi. Şi aşa mereu. Jocul acesta, o născocire a regizorului desigur, executat la perfecţie de către cei trei actori, obţinea un succes din cele mai ilariante. În sfîrşit, cei doi ajută lui sir Tobie să se coboare şi continuă scena cîteşitrei, lătrînd pe trei voci.

Înapoindu-mă de la Berlin, iarăşi nu puteam spune că mi-a plăcut Moissi, judecîndu-l după cum cînta şi lătra în comedia *Noaptea regilor*.

În sfîrşit, Moissi vine la Bucureşti cu ansamblul Teatrului german din Cernăuţi şi joacă la Teatrul Eforia : *Hamlet* şi *Othello* de Shakespeare, *Strigoii* de Ibsen, *Oedip Rege* de Sofocle şi *Cadavrul viu* de L. Tolstoi.

Nici teatrul incomod, cum era pe atunci, şi nici trupa submediocră cu care venise nu au putut vătăma cu nimic succesul şi valoarea artistică a lui Moissi. Mi-am dat seama că pretutindeni în vremea aceea, şi deci şi la Berlin, directorii de teatru ca şi regizorii, pentru un succes al lor sau al întreprinderilor se foloseau uneori în mod crud de calităţile mari ale unui actor, punîndu-l să joace mult şi orice rol. Aceasta s-ar asemui cu „handicapul“ la cursele de cai : calului bun i se pun sub şa greutăţi din ce în ce mai mari, pînă pierde cursa.

Publicul va zice la început că actorul întrebuinţat unde nu trebuie a jucat indispus... iar în rolul următor va zice

că este în „vădită scădere a talentului"... şi în felul acesta, un actor, oricît de bun ar fi, se pierde, iar directorii şi regizorii nu au pentru ce să se mîndrească cu procedeul lor primejdios şi dăunător actorului de talent şi întreprinderii ce conduc. Actorul cu reputaţie este amfitrionul care invită musafirii la masă. Înainte de a şti dacă vei mînca bine, vrei să ştii cine te invită. Iar în limbajul teatral se mai spune : „Oile fără măgar nu trec apa". Domnilor directori şi domnilor regizori : „Păstraţi-vă măgarii !"

Dacă Moissi ar fi venit la Bucureşti cu alte piese decît cele de mai sus, mărturisesc că nu m-aş fi dus să-l văd. Aş fi pregetat din pricina impresiei ce mi-o făcuse la Berlin. Şi cît aş fi pierdut !

Alexandru Moissi nu a fost un artist care să se folosească de artificiile meseriei ca să ne emoţioneze. Alexandru Moissi era un om în care se întruchipau printr-o uimitoare metamorfoză Oedip Rege, Othello, Hamlet şi mai ales Oswald din *Strigoii*. Fiecare din aceste personaje, împrumutînd trupul şi simţirea marelui artist, veneau să ne arate cît au suferit din pricina fatalităţii, a propriei lor patimi sau din pricina societăţii în care au trăit. Lupta pe care aceste personaje o dădeau prin Moissi, pentru ca să se descătuşeze de suferinţa lor, atrăgea în mijlocul ei pe toţi spectatorii, făcîndu-i să ia parte la această suferinţă. În modul acesta, durerea personajelor piesei devenea generală, fiindcă ne făcea capabili pe toţi să suferim pentru alţii. Moissi mi s-a părut, jucînd aceste roluri, ispăşitorul unor patimi şi de aceea simpatia publicului pentru el creştea de la act la act, într-atît încît sfîrşitul piesei era subliniat cu atîtea lacrimi cîte aplauze.

Obişnuiţi cu alte formule, întrebuinţate cu succes de către mulţi din marii actori, jocul lui Moissi a surprins nefavorabil pe unii din colegii noştri şi chiar pe unii dintre cei cu suprafaţă artistică, găsindu-l insuficient chiar în piesele jucate la Bucureşti. Fiindcă fizicul şi vocea dulce de bariton înalt ale lui Moissi nu se potriveau unora dintre roluri, comparat cu vechii interpreţi, mulţi actori l-au găsit greşit chiar şi din punctul de vedere al interpretării rolurilor.

Este adevărat că statura lui Moissi, mijlocie, nu era indicată pentru Oedip crescut în munţi şi omorînd lupii cu

ciomagul şi nici pentru războinicul general maur. Forţa sa dramatică însă a precumpănit asupra insuficienţelor sale fizice.

Moissi a lărgit interpretarea : el a făcut din rolurile *Oedip* şi *Othello* o sinteză compusă din toţi Oedipii şi din toţi Othelii din lume, sinteză în care să putem vedea toată „fatalitatea" şi toată „gelozia" cu nenorocirile ce acestea le pot pricinui. Oedip al lui Mounet-Sully ca şi al maestrului Nottara, cei mai mari interpreţi ai acestui rol, era Oedip al lui Sofocle. Ieşind de la reprezentaţia acestor doi perfecţi interpreţi ai regelui teban, plini de admiraţie, ne-am spus : „Mari artişti !"

Ieşind de la reprezentaţia cu *Oedip* al lui Moissi, am uitat şi de actori şi de autor şi m-am întrebat : „Există oare ceva mai groaznic ca fatalitatea ce poate duce la un incest ?"

După reprezentaţiile cu Othello al tuturor interpreţilor buni ai acestui rol mi-am spus la fel : „Mari artişti !" sau cel mult : „Nenorocitul maur !" După interpretarea lui Moissi, mi-am zis : „Cumplită boală gelozia !"

Moissi suferea pentru eroii pe care îi interpreta fiindcă vedea în ei păcatul instinctelor lor, care sînt şi ale noastre, ale tuturor, şi contribuia astfel prin simpatia cu care le înfăţişa la *„marea simpatie universală"*, cum spune Romain Rolland.

Datorită acestui fel de interpretare, desigur că şi intonaţiile din Moissi, ca şi jocul său, se deosebeau mult de acelea ale altor actori, în aceleaşi roluri. Aşa, de pildă, monologul din *Hamlet*, prea cunoscutul *A fi sau a nu fi*. Acest monolog a fost spus mai întotdeauna ca o romanţă, şi publicul îl aştepta ca şi cum ar aştepta un tenor să cînte *Celeste Aida* [1], *La donna e mobile* [2] sau altă arie celebră. Unii spuncau monologul pe un divan pe care stăteau culcaţi cu faţa în sus, motivînd că Hamlet face filozofie cînd se întreabă : ce e moartea ? şi nu trebuie să-şi oprească privirea asupra nici unui obiect. Alţii tot pentru acelaşi motiv puneau un deget la tîmplă, alţii ţineau un deget în

---

[1] Divină Aida (în l. italiană). Arie din opera *Aida* de Verdi.
[2] Femeia e schimbătoare (în l. italiană). Arie din opera *Rigoletto* de Verdi.

sus... Şi mai original decît toţi, am văzut pe un actor mare, care în timpul monologului stătea pe cuşca suflerului !

Frumuseţea cuvintelor prinde aşa de mult pe spectator, încît toate încercările de „mai bine" în declamarea acestui monolog nu au făcut decît să abată pe actor de la linia justă a rolului lui Hamlet. Şi apoi, a sta de vorbă cu publicul, ca la operă, a devenit astăzi ceva supărător. Chiar şi în operă, cîntecul la rampă nu mai este acceptat. Preferinţele spectatorilor pentru drama muzicală sînt o dovadă ; în teatrul fără muzică, monoloagele sînt îngăduite şi mai puţin. De aceea, Moissi a mers în interpretarea personajului lui Hamlet pe o cu totul altă cale.

Hamlet este un frămîntat. Un sportiv ca el nu poate sta locului. Vrea să răzbune moartea tatălui său, dar îi e teamă să nu greşească. O luptă puternică se dă în sufletul lui : să-l omoare pe rege sau să-l lase în pace ? Îşi caută argumentele umblînd de colo pînă colo prin grădini, terase, camere şi, întîmplător, în scena monologului se găseşte în trecere în acea sală în care... printr-unul din pereţi publicul priveşte... Nu întîrzie, vorbeşte agitat, repede şi vrea să-şi continue drumul în căutarea unei soluţii... Îl împiedică însă apariţia Ofeliei. Din răspunsurile ce le dă acesteia, se vede lămurit dorinţa sa de a fugi, de a rămîne singur, de a-şi destăinui mai departe sieşi tot ceea ce îl frămîntă.

Repeziciunea cu care Moissi spunea monologul a fost o deziluzie pentru acei care se fixau mai bine în scaune ca să poată gusta mai mult şi într-o manieră nouă acel „*Sein oder nicht sein ?*" [1] Or, în locul unui filozof, am văzut un om zbătîndu-se între ideea de a sfîrşi cu viaţa şi aceea de a trăi mai departe chinuit.

O mai fericită interpretare a acestui rol, pe atunci, n-am întîlnit. Moissi a eliminat din piesă „romanţa" către public, cîntată de pe divan, de pe cuşcă, cu degetul în sus sau în jos.

Acolo, însă, unde interpretarea lui Moissi a constituit o adevărată sculptură „în materie vie" este în Oswald din *Strigoii* de Ibsen şi în Fedia din *Cadavrul viu* de Tolstoi. Paralizia progresivă a nevinovatului Oswald apărea în jocul lui Moissi nu brusc ca la De Sanctis, alt interpret de-

[1] A fi sau a nu fi (în l. germană).

săvîrşit al acestui rol, ci lent. Introducea pe spectator moment cu moment în apariţia bolii într-un trup născut din trup bolnav. Oswald e o victimă, spectatorul începe să-şi îndrepte spre el simpatia lui crescîndă, iar în scena morţii, cînd Moissi spunea : *„Mutter, gib mir die Sonne“* [1] sau în *Cadavrul viu : „Was hab ich getan ?“* [2], marele actor era sfîşietor. Simţeam cu toţii defectele organizării sociale şi nedreptatea rînduielilor sale.

Au fost şi vor fi poate artişti mult mai mari decît Moissi, mult mai admiraţi ; nu cred însă, să fi fost vreunul mai iubit decît el de publicul german. Şi nu o dată, în timpul reprezentaţiilor pieselor mai sus citate, aş fi vrut să nu ţin seamă că sînt în teatru şi să strig partenerilor lui Moissi : „Nu-l mai faceţi să sufere atîta ! Nu vedeţi că suferim şi noi cu el ?“ În această capacitate de a comunica suferinţa personajului ce-l interpreta stătea marea artă a lui Moissi.

Dar tocmai de aceea în faţa lui dispărea contemplaţia estetică şi încercai senzaţia fizică a suferinţei. Nu cred că rolul artei este de a suscita senzaţii, ci dimpotrivă de a provoca emoţii. Din acest punct de vedere, creaţia lui Moissi nu corespundea întru totul misiunii de înălţare a conştiinţei umane pe care arta trebuie s-o promoveze.

*

Ca să scape de tutela creditorilor, Leonard trebuia să obţină subvenţia de care avea nevoie, indiferent în ce mod. Şi a obţinut-o.

O sumă de bani zăpăceşte uşor pe oricine, dar mai cu seamă pe cel care nu a avut-o niciodată şi... atunci... *s-a schimbat boierul...* Nu-l mai interesau nici numărul, nici valoarea componenţilor trupei. Avea în mînă pîinea şi cuţitul.

Convins că nimeni nu-i mai este indispensabil, m-a chemat într-o zi în cancelarie şi mi-a comunicat că în stagiunea de iarnă mă înlocuieşte în operetă – nu-i îngăduiam o aventură amoroasă în care se lansase prea mult –

---

[1] Mamă, dă-mi soarele ! (în l. germană).
[2] Ce-am făcut ? (în l. germană).

și voia să mă treacă la trupa de comedie și dramă ce era obligat să și-o înființeze. Era vorba de a conduce o trupă de comedie fără repertoriu și pe care direcția hotărîse să o plimbe de colo pînă colo, fără să se întrebe nici măcar cînd și unde va face repetiții această trupă. Pentru mine constituia însă o propunere de angajament asupra căreia urma să meditez pentru a o discuta a doua zi. Am fost însă dureros surprins să aflu în aceeași seară că Leonard plecase la Călimănești pentru cincisprezece zile, fără măcar să-mi fi spus „la revedere".

Capitolul XIV

1. ANGAJAT AL TEATRULUI BULANDRA

Cu doi ani înainte mi se oferise un angajament în Compania Bulandra. Dar nu am vrut să-l părăsesc pe Leonard. Ar fi crezut că sînt împotriva direcţiei lui. A doua zi după ce a plecat, cum a plecat la Călimăneşti, am şi anunţat pe vechiul meu prieten din Conservator, pe Tony Bulandra, că accept propunerea sa de angajament pe care mi-o repetase chiar în vara aceea. În aceeaşi zi am şi semnat contractul.

La sfîrşitul stagiunii de vară 1923, a trebuit să plec din fosta Companie Grigoriu, să părăsesc un gen pe care l-am iubit şi-l iubesc încă, un gen tineresc căruia i-am dat douăzeci de ani din viaţă, anii tinereţii mele ! Cu inima strînsă, cu ochii înlăcrimaţi, mi-am adunat lucrurile din cabină, haine şi recuzite, triste ca şi mine, pentru inutilitatea şi uitarea la care urmau să fie condamnate... A fost o noapte de mari frămîntări. Mă despărţeam de un prieten drag, de colegii mei cu care două decenii jucasem alături, dar mai dureroasă mi se părea despărţirea de cele o sută patruzeci personaje din cele o sută patruzeci de operete, pe care le-am jucat în cariera mea şi pe care acum le vedeam cum mă urmăresc... cum îşi cereau dreptul la viaţă... Ele, mai bine decît mine, presimţeau că nu vor mai avea mult de trăit... că viitoarea stagiune de iarnă 1923–1924 va însemna moartea lor şi moartea operetei Grigoriu.

Aşa m-au torturat multe nopţi aceşti o sută patruzeci de copii dramatici ai mei, pe care îi lăsam acum în părăsire. Eu îi făcusem, dar şi ei făcuseră din mine ceea ce eram. Întrebările ce mi le puneam dacă nu cumva e

greşit drumul cel nou pe care voi merge, dacă nu cumva creaţiunile mele la operetă nu-mi vor reveni în minte în serile cînd voi juca comedie, toate acestea îmi măreau şi mai mult numărul nopţilor mele de insomnie.

Pe soţii Bulandra îi cunoşteam de mulţi ani. Cu Lucia Sturdza Bulandra jucasem în piesa *Instinctul*, în 1905. Fusese angajată înaintea mea la Teatrul Naţional ; nu apucase însă să joace decît roluri de mică importanţă. Eram amîndoi începători. Cu Tony făcusem Conservatorul, ne preţuiam reciproc, totuşi mă temeam ca nu cumva prietenia noastră să aibă de suferit prin apariţia unor schimbări în relaţiile dintre noi, el fiind acum director, iar eu simplu angajat. O mai păţisem o dată cu Leonard, un prieten şi mai bun de cum îmi era Tony...

Teama mea nu şi-a avut rost, căci prima stagiune în teatrul său a făcut să stau alături de întemeietorii lui aproape douăzeci de ani. Delicateţea lui Tony îndulcea severitatea coasociatei lui, care, de altfel pe mine, angajat disciplinat, nu m-a speriat niciodată. S-a stabilit între noi o prietenie şi mai mare şi o colaborare rodnică în succese.

În primul an le-am jucat cu plăcere două sute zece reprezentaţii în şaisprezece piese, într-un angajament plătit pe nouă luni.

În tot acest timp, o singură dată n-am fost de acord cu directorii mei. Fusesem distribuit în Iago din *Othello*, după sugestia regizorului Soare Z. Soare, începător şi el pe atunci. Ideea aceasta a pricinuit plecarea din trupă a colegului Ovid Brădescu, supărat că nu i se dăduse lui rolul acesta şi eram gata să plec şi eu, tocmai fiindcă mi se dăduse. S-a apelat în sfîrşit la regretatul Bălţăţeanu, dar conflictul cu Brădescu nu s-a putut aplana. Neînţelegerea dintre mine şi director s-a aplanat, fără urme de nemulţumire.

Trecerea mea de la operetă la comedie a fost pentru multă lume o surpriză plăcută ; pentru tot atîta lume, un regret, şi pentru toţi colegii un prilej de îndoială că m-aş putea distinge într-un gen dramatic ce-l părăsisem o dată cu ieşirea mea din Teatrul Naţional. Şi nu eram de loc străin de ceea ce se spunea în această privinţă. Peste emoţiile plecării de la operetă, se suprapuneau alte emoţii, alte griji şi o mare răspundere faţă de noul meu director. Pen-

tru un actor cu oarecare reputație, cîștigată în cursul atîtor ani, situația în care mă găseam era destul de grea. O seară, una singură, era de ajuns să mă compromită moralmente și să mă azvîrle înapoi de unde am plecat și unde locul meu fusese acum ocupat. Nu aveam altă salvare decît în puterea și dragostea mea de muncă, în seriozitatea cu care îmi studiam rolurile, în pregătirea minuțioasă a interpretărilor mele, calități cu care mă distinsesem și la operetă. Voiam să încerc să realizez un rol în care să-mi pun toată experiența mea, tot ce aveam ca volubilitate și simțire, să folosesc influența ce a avut-o asupra mea teatrul lui Stanislavski, într-un cuvînt, un rol în care să se vadă munca unui actor, care cel puțin la debut și-a lăsat la ușa teatrului în care intra bagajul trecutului.

Așa s-a nimerit să joc în piesa autorului belgian Crommelynck, *Magnificul încornorat,* obținînd un succes la care eu însumi nu mă așteptam.

Acei care dăduseră ca sigură prăbușirea mea, pregătindu-mi în mod ocult o atmosferă de neîncredere și ironie, citind cele ce au apărut în presă despre interpretarea mea, se vor fi gîndit desigur că au fost nedrepți, poate chiar răi, și nu le doresc să cunoască emoții ca acelea pe care le-am cunoscut eu în seara de 11 octombrie 1923.

Dar m-am afirmat ca artist dramatic.

2. DUPĂ DEBUT

Cînd am intrat în Compania Bulandra în 1923, în afară de cei doi directori, toți principalii ei componenți o părăsiseră.

Eu însă reușisem să mulțumesc noua direcție, care mă copleșea cu elogiile. Am putut să mă conving de această apreciere cu prilejul prezentării mele excelentului chirurg dr. Olaru, de către fiica doamnei Bulandra, Michaela Costescu : „Dați-mi voie, domnule doctor Olaru, *salvatorul vieții mele* (o scăpase de consecințele unui accident), să vă prezint pe domnul V. Maximilian, *salvatorul companiei noastre*".

Ideea angajării mele a servit Companiei Bulandra. Numai că repertoriul obișnuit al trupei a trebuit să se modi-

fice prin angajarea mea și a lui Tantzi Cutava-Barozzi, minunată artistă și admirabilă colegă. Urîtă, dar inteligentă foc, această artistă avea un talent nemăsurat, de un comic de calitate superioară, și o fantezie rar întîlnită la tinerele noastre colege ; în plus, mai era și o parteneră cum nu mi-am mai găsit în tot restul carierei.

Prima piesă, *Femeia zilei* de Pierre Weber, în care am jucat împreună cu Tantzi Cutava-Barozzi, nu mi s-a părut la citire că ne va da prilejul unui succes, ci acela al unor puternice fluierături în cazul cînd se va juca. Era vorba de niște creditori care pun la cale specularea josnică a unei demimondene, formînd o societate anonimă.

De la prima repetiție, însă, Tantzi a început să joace rolul cu intonații și gesturi juste și bine găsite, ca pentru o repetiție generală. M-am crucit. Tony mă urmărea și a început să rîdă de surprinderea mea.

– Îți place, nu ?

– N-am mai văzut așa ceva !

– Păcat că-i nebună.

Tantzi nu se supăra cînd i se spunea astfel, dar cred că i se spunea pe nedrept.

Era nebună, de ce ? Fiindcă nu se supunea vechilor formule de teatru ? Că întîrzia uneori la repetiții ? Ce folos că sînt colege care cu o oră înaintea orei anunțate pentru repetiție vin să lucreze vreun pulover, să bea cafea sau să mănînce prăjituri și abia repetiția începută vor să plece că au oră la dentist...

Tantzi venea uneori tîrziu, dar repetițiile cu ea mi-au procurat cele mai mari satisfacții ce le-am simțit vreodată repetînd. Reluam scenele grele de nenumărate ori. Și pentru nimic în lume n-ar fi lăsat o scenă importantă pe a doua zi, decît după ce fusese bine pusă la punct. I se mai spunea lui Tantzi că e o „zăpăcită". Nici asta n-am priceput-o de ce. Cum poate fi cineva zăpăcit, cînd de la zi la zi Tantzi adăuga rolului ei noi detalii și cu din ce în ce mai multă intensitate ? ! Zăpăcita aceasta își studia rolurile acasă în modul cel mai serios. Zăpăceala aceasta nu era decît o preocupare pentru rol. Trăia pentru și prin rolul în curs de prezentare, fericită cînd descoperea ceva cu care să-și înfrumusețeze tot mai mult jocul. Contra urîțeniei ei, Tantzi nu a întrebuințat mijloace – fard, pieptănătură

sau toalete exagerate care s-o avantajeze. Avea un singur fel de pieptănătură pe stradă şi pe scenă. Iar ca să pară mai urîtă, mai neglijentă în totala ei înfăţişare, era gata să facă orice în interesul spectacolului.

De la act la act era mai simpatică. O înfrumuseţa jocul ei superior, întocmai cum devine frumos un obiect sau o fiinţă urîtă dacă este zugrăvită de penelul unui mare pictor.

Comicul lui Tantzi avea o gamă în care intra tot atîta fineţe cît şi burlesc ; dar comicul ei, nu ştiu cum, se retrăgea ca la poruncă şi lăsa să apară încet, pe nesimţite, durerea adevărată a personajului şi care umezea ochii spectatorului.

Această artistă de neînlocuit în creaţiunile ei a fost forţată să-şi ia lumea în cap. Prin talent năştea invidie, prin inteligenţă punea în inferioritate chiar pe conducătorii oficiali de atunci ai teatrelor, iar cu urîţenia ei n-a putut să se apere de consecinţele nefavorabile pentru ea ale însuşirilor cu care fusese înzestrată.

. . . . . .

În aceeaşi stagiune am avut plăcerea să iau parte la debutul aceluia care a devenit în scurt timp unul din cei mai inteligenţi regizori din Bucureşti, la debutul lui Soare Z. Soare.

Şi-a încercat posibilităţile, fără timiditate şi convins de priceperea lui, montînd *Hamlet*.

Scena teatrului nostru nu l-a ajutat. Era mică şi fără degajamente şi, cu toată cazna ce şi-a dat, decorurile din ultimele tablouri se schimbau greoi, iar din pricina schimbărilor rapide nu mai puteau fi aşezate complet şi la locul lor.

Din această cauză, în tabloul teatrului, banca pe care şedeau regele şi regina în faţa cuştii suflerului, cu spatele spre public, a produs ilaritate. Spectatorii din primul rînd nu puteau vedea decît spatele actorilor. Nu s-a mai putut urmări scena reconstituirii asasinării tatălui lui Hamlet.

Poate că nici distribuţia rolurilor n-a fost aceea pe care Soare şi-ar fi dorit-o. Pe de o parte conţinea prea mult tineret ca să-i poată fi înţelese indicaţiile ; pe de altă parte, ca orice începător, fie el chiar Soare, nu a putut să nu facă

concesii acelor actori mai vîrstnici care mai jucaseră rolurile. Toată reprezentația a fost lipsită de omogenitate. A fost un amestec de nou și vechi, de timid uneori și prea îndrăzneț alteori.

Soare nu s-a văzut satisfăcut de prima lui încercare și a cerut să pună în scenă *Carnavalul* de Molnar. O piesă ciudată, a cărei acțiune începe la zece seara și se termină la cinci dimineața. Trei acte la un bal, sau un bal în trei acte.

Tînărul regizor a reușit de data aceasta din plin. A adus pe scenă un joc nou, original și distins, bine servit de aceia care l-au ascultat.

Decorurile dovedeau foarte multă fantezie și erau adecvate perfect scenei Teatrului Comedia. Totul a fost realizat cu gust și cu pricepere.

De la prima ridicare de cortină și pînă la ultima ei lăsare, spectatorului i se părea că se găsește într-adevăr într-o sală de bal. Orchestra nu înceta să cînte în toate cele trei acte. Melodiile continuau să le sune în ureche spectatorilor chiar și după sosirea lor acasă.

Premiera *Carnavalului* a fost examenul de regizor pe care Soare l-a trecut cu nota 10 plus.

Debuturile regretatului regizor au coincis cu trecerea mea de la operetă la teatrul de proză, noi doi fiind consideraţi achiziţiile cele mai însemnate pentru Compania Bulandra în stagiunea 1923–1924. Direcția Companiei Bulandra avea acum doi regizori, dintre care unul poseda o mare experiență în montarea spectacolelor cu muzică. Iată de ce s-a gîndit să-mi încredințeze și regia pe lîngă rolul principal în comedia *Burghezul gentilom* de Molière.

. . . . . .

Nu se mai jucase *Burghezul gentilom* de vreo treizeci de ani. Rolul titular al acestei comedii mă atrăgea de multă vreme. Pentru o cît mai mare exactitate a reprezentației am adus de la Paris muzica originală scrisă de Lulli. Am făcut un decor exagerat de bogat, ca pentru casa oricărui parvenit. Într-un balcon-firidă, cînta o orchestră. De la jumătatea scenei porneau practicabilele pe care erau instalate masa și scaunele pentru supeul oferit de Jourdain. În dreapta și în stînga scenei, lachei și cîntăreți. Recuzitele

erau de dimensiuni ilariante. Peşti de cel puţin un metru, budinci cît roata carului, fazani de trei ori mai mari decît sînt în realitate.

Recunosc că soţii Bulandra n-au făcut nici o economie la tot ce le-am cerut. Doream împreună să avem un spectacol bun şi mi-au dat tot, absolut tot concursul prietenesc. În conducerea trupelor cu directori-actori nu întotdeauna se observă asemenea sprijin pentru piesele în care directorii nu joacă. Păcat însă că gestul făcut la *Burghezul gentilom* nu s-a mai repetat !...

Este adevărat că piesele ce mă interesau pe mine în mod special – şi ca actor şi ca regizor – veneau de obicei după „succesele de stimă". Şi cu moneda asta nu se putea cumpăra nici materialul, nici priceperea pictorilor cu reputaţie.

În situaţia în care ne găseam după asemenea succese „de stimă", căutam să fac asociaţiei cele mai mari economii în montările mele. Nu acelaşi lucru s-a întîmplat la reprezentarea *Burghezului gentilom.*

Burghezul gentilom mi-a adus o mare bucurie :

Am primit din partea neuitatului Alexandru Davila un bileţel cu cuvintele : „Este cea mai frumoasă reprezentaţie pe care am văzut-o".

Poate că a avut dreptate. Şi cum sînt hotărît ca în memoriile mele să spun numai adevăruri, nu mă voi împăuna cu priceperea altora. Eu nu am fost decît executorul ideii marelui regizor rus Komisarjevski, soţul celebrei artiste cu acelaşi nume. Am avut schiţele acestuia publicate într-o revistă de teatru. Le-am executat întocmai. Cum era să nu fie un spectacol frumos ? L-am copiat pe Komisarjevski, nu mi-e ruşine s-o mărturisesc. Parcă numai eu am făcut aşa ceva ? Sînt poate singurul regizor care o mărturiseşte atît de deschis.

Alexandru Davila, neîntrecut om de teatru, a observat numaidecît că montarea şi punerea în scenă aveau ceva deosebit.

Jucasem în această primă stagiune a mea – 1923–1924 – la Teatrul Bulandra, în cele nouă luni de angajament, cam vreo 280 de spectacole. Intrasem bine de tot în activitatea Teatrului Bulandra cu piesele *Magnificul încornorat, Femeia zilei, Maria del Carmi, Burghezul gentilom, Cărăbu-*

şii, Omul de cristal, Cîinele turbat, Hamlet, Bébé e bolnav, Înotătorul, Floarea de lămîiţă, Paradisul haimanalelor, Carnavalul.

A doua mea stagiune teatrală la Teatrul Bulandra s-a deschis cu *Patria* de Sardou.

În afară de un imens număr de actori, piesa se sprijinea pe cei patru stîlpi ai companiei : Tony, Storin, Bulfinski şi eu. S-a reprezentat acest mare spectacol în a doua parte a lunii august, pe o căldură insuportabilă. Toţi eram îmbrăcaţi în tunici închise pînă la gît şi lipite de corp. Pe deasupra lor aveam nişte zăbunițe tivite cu blană groasă, chiloţi Henry IV, străbătuţi pe deasupra de benzi groase de lînă, în picioare cizme peste genunchi, pe cap pălării groase în trunchiuri de con, peruci cu păr mare şi barbă pe care le mîngîiam cu mîna, ca să nu cadă din pricina transpiraţiei. În antract fugeam cu toţii în Pasajul Comedia unde bătea puţin vînt, ca să ne răcorim. Regulile referitoare la „păstrarea iluziei artistice" căzuseră baltă. Nu ne mai gîndeam decît la „păstrarea noastră"... Şi ca o culme a culmilor, în tabolul cu bivuacul, erau instalate pe scenă nişte coşuri-grătare cu cărbuni aprinşi, care, deşi nu erau adevăraţi, te făceau să asuzi numai datorită sugestiei ce o exercitau.

Personajele piesei înghesuite în micile spaţii mărginite de decor, departe de a produce efectul dorit, năşteau întrebarea : „Ce le-o fi venit, domnule, să joace asemenea piesă, care nu se potriveşte nici cu dimensiunile scenei şi nici cu activitatea teatrului Bulandra ?"

Direcţia contase pe cei patru fruntaşi. *Patria* lui Sardou prinsese însă mucegai cu mulţi ani în urmă.

Cînd s-a jucat la Teatrul Naţional, mi-aduc aminte, toţi actorii principali îşi rosteau frazele din text fără nici o convingere, aşa că şi jocul lor avea ceva de somnifer. În penultimul tablou, lupta dintre cetăţeni era cea mai plăcută distracţie a noastră, actoraşii de pe atunci. Ca să nu se întîmple vreo nenorocire, ne feream să tragem cu pistoalele în faţă. Aşa convenisem. Dacă adversarul nu cădea jos, îl luam la pumni. Şi, ca să putem apoi rîde, ne trînteam la pămînt făcînd pe morţii. Era o plăcere să vezi cum săltau de rîs pîntecele morţilor.

Reprezentaţiile de la Teatrul Bulandra n-au ajuns cu amuzamentul pînă aici, dar succes piesa tot n-a avut. La o distanţă de douăzeci de ani, după ce s-a jucat la Teatrul Naţional, mucegaiul de pe piesa lui Sardou era şi mai vizibil. Cariatidele au ţinut-o cîtva timp în spate, dar dîndu-şi seama că au să fie doborîte, i-au dat drumul să cadă în aşa fel, încît nu avea să se mai ridice niciodată.

Neplăcerile pricinuite de această cădere au fost înlăturate repede de marele succes al piesei *Kean* şi în special de Tony, creatorul personajului principal. Trecuse o stagiune, începuse a doua, şi Tony nu-şi găsea nici un rol potrivit mijloacelor lui fizice şi artistice atît de preţuite. De la *L'Aiglon* îşi consumase toate aceste însuşiri numai în roluri şi piese mediocre, ce, chiar atunci cînd erau bine primite de către public, pe el nu puteau să-l mulţumească.

Făceau pe atunci mare vîlvă la Berlin reprezentaţiile piesei *Kean*, o adaptare a piesei cu acelaşi nume a lui Dumas-tatăl. Regizorul Soare Z. Soare a importat-o imediat şi a recomandat-o teatrului nostru. În forma aceasta nouă, *Kean* întrunea toate condiţiile de succes şi pentru Bucureşti : eleganţa personajelor, distinsa societate a acestora, legăturile amoroase ale unei nobile cu un actor, scandal chiar în sala unui teatru, manifestările unui mare actor, nebun şi genial în acelaşi timp, adăogiri de muzică de canto şi de instrumente muzicale, box – elemente de atracţie ce lipseau din piesa veche şi care dădeau garanţia succesului. Tony era în elementul lui. Elegant, cuceritor, amoros ca un actor în viaţa lui particulară, potrivnic aristocraţiei şi fericit în mijlocul celor de jos, în cele mai compromise taverne, iată o mulţime de situaţii prielnice pentru Tony ca să stabilească o apropiere perfectă între el şi marele actor pe care îl interpreta.

Această piesă a fost reluată şi în sala de pe chei (actuala sală a Teatrului de Stat de Operetă), pe vremea cînd ne-am alăturat societăţii „Scita".

De data aceasta însă *Kean* n-a mai avut succes.

Societatea conducătoare a vrut să întreacă montarea de la Teatrul Bulandra. A triplat partea distractivă. Reducîndu-se interesul pentru creaţiunea lui Tony, adevărata cauză care făcuse marele succes prima oară, piesa n-a mai fost primită decît ca o lucrare uşoară, de la care spectatorul

pleacă fluierînd melodiile pe care le aude şi reflectînd din cînd în cînd asupra unor lovituri de box.

. . . . . .

Firma impunătoare a Teatrului Bulandra, lungă cît postul Paştilor, se lăsa greu antrenată la treabă. Nu toţi asociaţii îşi puneau talentul la dispoziţia asociaţiei. Aşa, de pildă, ce greu i s-a găsit lui Ghiţă Storin, pentru stagiunea 1924–1925, drama *Contele Bréchard* de Sforzzano, un episod din timpul Revoluţiei Franceze, în care să aibă un rol potrivit talentului şi marilor sale posibilităţi.

După felul potolit şi blînd al acestui conte ar rezulta că masivul Storin n-avea ce căuta într-un asemenea rol.

Să mă explic. Ghiţă a fost dăruit cu un mare noroc şi cu tot atîta nenoroc pentru frumoasa lui carieră. L-au făcut părinţii mare şi voinic, şi cu o forţă dramatică corespunzătoare. Într-un cuvînt, i-a fost hărăzit tot ce trebuia rolurilor din repertoriul dramatic universal. Adică tocmai repertoriul care la noi nu se juca, sau se juca foarte puţin şi cu distribuţii aproximative. Natura l-a dăruit cu o foarte puternică sensibilitate. Se poate dematerializa cu o uşurinţă uimitoare, rămînînd în ochii spectatorului un suflet îndurerat, un om incapabil de a mai putea reacţiona. În această dematerializare constă marea artă a lui Storin. Şi această artă l-a ridicat acolo unde e astăzi.

Secretul lui nu-l ştie nimeni şi am fost de multe ori mirat că, deşi face să plîngă sala o dată cu el, deşi suferinţa lui ne-o trece şi nouă spectatorilor, în preţuirea ce se face creaţiunilor lui nu lipseşte epitetul de „masiv“. Dar masivitatea nu produce lacrimi, ci frică, ameninţare. În rolurile sale, Storin nu-i masiv decît prin aspectul său fizic. Şi îndrăznesc să spun că acest aspect a fost mai curînd în defavoarea sa, discordînd cu profunda lui sensibilitate şi putere de interiorizare.

În actul final din *Contele Bréchard*, cînd acesta aşteaptă să fie dus la ghilotină împreună cu alţii, Storin numai masiv nu era. Dar era superb, ca şi moartea la care se supunea, fără să fi fost vinovat. Era înduioşător prin felul în care sfida moartea.

Eu, cu o experienţă cîştigată în mulţi ani de muncă, am putut să corespund cinstit angajamentului meu şi în această

stagiune cu piesele *Patria* de Victorien Sardou, *Revizorul* de Gogol, *Heidelbergul* de altădată de Főrster, *Concert simfonic* de Paul Prodan, *Unchiul a visat* după Dostoievski, *Clopoţelul de alarmă* de Hennequin şi Coolus, *Berg-op-Zoom* de Sacha Guitry, *Contele Bréchard* de Sforzzano, *Dodo şi Lulu* de E. Rey.

Numele meu apărea din ce în ce mai des alături de cel al membrilor companiei. Asociaţii începuseră să-mi suspecteze intenţiile de viitor. Să mă lase să plec ar fi fost o pagubă pentru companie ; să mi se mărească salariul, nu puteau s-o facă. Partea lor de coasociaţi era mai mică decît salariul meu. S-ar fi micşorat în faţa mea, lucru pe care l-am înţeles şi m-am resemnat. Îmi stimam colegii şi le apreciam talentul.

A fost însărcinat Storin să mă convingă să intru în asociaţie. După vreo două-trei mese, aşa... mai prelungite, în doi, am convenit. Ne-am dat mîna, ne-am sărutat, şi Storin a plecat fericit că stăruinţa lui a avut succes.

Intrarea mea în asociaţie, din punctul de vedere al participării la conducere, nu m-a mulţumit ; artisticeşte am fost încîntat ; însă în ce priveşte relaţiile de prietenie, am avut de suferit.

. . . . . .

3. OPERETA SE ZBATE SĂ TRĂIASCĂ

În acest timp, fosta Operetă Grigoriu, slab condusă, cu prea multe îngăduinţe pentru unii dintre componenţii companiei, lipsită de director de scenă, lipsită de disciplină, îşi trăia ultimele zile. Numărul artiştilor, care au ridicat-o unde a fost, se micşorase mult. Încercările de a întemeia ceva serios din epavele marii trupe Grigoriu nu reuşeau. Compania Gabrielescu încearcă şi ea să facă o stagiune de operetă la Timişoara, cu elemente combinate din ambele companii în descompunere, dar în primăvară, cînd totul renaşte, această trupă piere şi ea în mod definitiv. Alcătuirile de trupe de comedii cu actori de operetă nu sînt mai fericite. La Parcul Oteteleşanu, Leonard încearcă în vara anului 1924 să dea nişte spectacole de revistă. Încasări mici,

deficit, salarii neplătite, închidere. „*Opereta mortua est !*“ Artiştii se risipesc : Elena Mavrodi şi Annie Aurian părăsesc scena ; Florica Florescu o părăsise mai demult ; Zilly Raşianu plecase în America... Virginia Miciora, Jippa, Grigore Petrovicescu, maestrul Franck şi tot corul trec la Opera Romînă ; Ciucurette se angajează la Ionel Cigalia care îşi face singur o trupă de comedie ; Al. Gheorghiu se duce la revistă... Toţi şi toate se refugiază pe unde pot. O încercare de refacere a operetei la Teatrul Eforia în 1925, cu opereta *1001 de nopţi,* avînd ca elemente prime pe Aca de Barbu, Ecaterina Vasiliu, Virgil Bărcănescu, Carussy, Ciucurette, Kanner, nu suscită nici un interes pentru public. Lipsea încrederea în izbîndă, lipsea coeziunea dintre componenţii trupei. Fiecare se gîndea numai la succesul lui personal.

Leonard se mulţumeşte cu o trupă în turneu, avînd o primadonă care cînta în limba polonă şi o alta care cînta în limba germană.

La Bucureşti se face din nou o sforţare pentru refacerea operetei tot la Teatrul Eforia, cu *Bayadera,* folosindu-se elemente tinere, dar cu rolul de tenor cîntat în limba germană. Cu asemenea proteze, o reîntremare nu mai era posibilă.

. . . . . .

Am fost întotdeauna un apărător vajnic şi, pe cît am putut, susţinătorul acestui gen muzical, chiar atunci cînd din vina lui a fost oropsit sau izgonit pentru cîtăva vreme la periferia artei teatrale.

Opereta – a cărei denumire însăşi era un diminutiv de la operă – părea în ochii unor persoane ce-şi dădeau aere de gravi şi mari muzicanţi drept ceva „micuţ“ şi „neînsemnat“, lipsit de valoare şi de „scop“.

Este adevărat că atît în ce priveşte muzica, cît şi textul, operetele conţin multe elemente de fantezie, uneori anacronisme şi situaţii caricaturale, dar niciodată nu au fost lipsite de ceea ce avea să aducă voioşie şi bună dispoziţie oamenilor muncii. Iar dacă îi căutăm obîrşia, vom vedea că aceste calităţi, precum şi meritul de a fi şi bună democrată şi bună cetăţeană, le-a moştenit de la părinţii ei : vodevilul şi opera bufă.

În ce priveşte opera bufă, însăşi denumirea ne lămureşte despre ce este vorba : o lucrare muzicală întreruptă de proză sau recitative, cu nuanţe comice.

Cît despre vodevil, originea sa este oarecum obscură. Se spune că, prin secolul al XV-lea, un oarecare meseriaş cu numele de Olivier Basselin, din oraşul francez Vir, scria cuplete satirice împotriva autorităţilor abuzive. Aceste cuplete cîntate pe melodii cunoscute se răspîndeau prin diferite sate, spunîndu-li-se „Va de Vir", adică vine din Vir. Printr-o deformare fonetică s-a înlocuit „va" cu „vau" şi „Vir" cu „ville", adică „pleacă din oraş". Aceste cîntece politice au fost introduse cu timpul în comedii, pe care le-au transformat în „*vaudeville*"-uri, în comedii cu cîntece, respectînd bineînţeles caracterul politic al cîntecelor ca şi obligaţia de a fi cîntate numai în scenele de chef. Acolo treceau drept glume ale cetăţenilor necăjiţi şi erau astfel mai lesne îngăduite.

Cuplete ca acelea din Vir s-au scris multe şi la noi ; de pildă :

„Bate-i doamne pe ciocoi
Cum îşi bat ei joc de noi
Din Focşani la Dorohoi
Plină-i ţara de ciocoi."

În preajma revoluţiei de la 1848, încep să apară în comedie cîntece cu caracter revoluţionar. De pildă în comedia lui Alecsandri *Iorgu de la Sadagura* auzim cîntîndu-se la o horă :

„Sînt sătul de biruri grele
Şi de plug şi de lopată
De ciocoi şi de zapciele
Şi de sapă lată.
Daţi copii, într-o lovire
Să vuiască-n fund pămîntul !
Lumea-ntreagă să se mire
Şi dumnezeu sfîntul !"

Sau tot pe scena teatrului auzim :

„Toarnă, Neago, toarnă
Toarnă vin peste pelin
Că ciocoii mi-au luat boii
Şi mînzatul Ipistatul."

Iar în 1899, o revistă teatrală, a fraţilor Bacalbaşa, interzisă curînd după premieră, abunda cu cuplete ca acesta :

„Suprefectul ne mai spune
C-avem constituţiune.
Fie-ntr-însa bine, rău
Ştie numai Dumnezeu !"

Tatăl operetei, vodevilul, a fost un revoluţionar. Cu cîntecul ţinea locul unei prese progresiste, neîngăduită pe atunci.

Multe dintre vodevilurile lui Alecsandri şi Millo şi-au îndeplinit cu succes acest rol, folosind muzică de Johann Wachmann, Flechtenmacher, Wiest, Scheletti şi alţii.

După revoluţia din 48 şi mai cu seamă după reforma agrară din 1864, vodevilurile încep să-i atace pe bonjurişti şi pe cei înstrăinaţi de popor prin educaţia ce şi-o făcuseră aiurea. Vodevilul, avînd acum o muzică proprie, se ridică la gradul de operetă. *Crai nou* şi *Păunaşul codrilor* de Ciprian Porumbescu, *Orfanul din Dorna* de Al. Bobescu, *Olteanca* de Caudella, *Iancu Jianu, Baba Hîrca* etc. sînt operete cu un caracter vizibil progresist. Opereta conţinea în ea miezul politic al vodevilului.

Paralel cu operetele romîneşti, teatrele introduc în repertoriul lor o bună parte din operetele franceze – astăzi socotite clasice – şi mai puţin din cele germane.

În conţinutul acestor operete franceze cu caracter progresist auzim o muzică simplă şi melodică parodiind deseori muzica pompoasă a lui Meyerbeer şi uneori a lui Gluck sau Donizzetti. Ceva mai mult, Meilhac şi Halevy, autorii textelor operetelor lui Offenbach, atacau în chip nemilos – dar în acelaşi timp cu multă abilitate – regimul imperial al lui Napoleon al III-lea, fără ca cenzura să poată găsi un motiv de a interveni. Se denunţa prin textele lor putreziciunea de la curtea imperială din Franţa (ca în opereta *Orfeu în infern,* prin cunoscutul „cancan" al zeilor), atmosfera de neseriozitate în care lucrau consiliile de război (consilierii dezlegau şarade, ca regii şi generalii din opereta *Frumoasa Elena),* necinstea generalilor (ca în *Ducesa de Gerolstein),* camarila linguşitoare din jurul regilor (ca în *Barbă albastră).* Cei doi autori au atacat-o chiar pe împărăteasa Eugenia, pentru că îşi proteja conaţionalii,

dîndu-le titlul de „granzi“ de Spania (vezi cunoscutul *„Il grandira, car il est espagnol“* [1] din *Pericola)* etc.

Opereta clasică ducea o puternică luptă politică, avînd în fruntea ei pe Offenbach, Le Cocq, Audran, fraţii Planquette.

Cu puţin timp înaintea primului război mondial, opereta franceză renunţă la caracterul ei politic ; iar opereta vieneză, îmburghezindu-se, se transformă într-o operetă languroasă. Englezii îşi fac o operetă a lor cu text inexistent, pe care opereta americană îl înlocuieşte cu un ritm muzical bizar, abundînd în dansuri şi clovnerii. Opereta cea bătăioasă cu regi imorali şi hoţi, regine „cu inimă largă“, cu politicieni veroşi, care nu aveau frică de o poliţie ce întîrzie întotdeauna la datorie (ca în opereta *Briganzii)* – adevărata operetă a trebuit să cedeze anumitor liberalităţi şi efecte minore, devenind opereta aşa-zisă modernă.

Îndepărtarea operetei de la linia morală, sănătoasă; a dat naştere la tot felul de aprecieri : de pildă se spunea că opereta, chiar cînd vrea să stea cuminte, nu se aşază pe scaun fără ca mai întîi să-şi ridice un colţişor de rochie. Trebuie să recunoaştem că dacă opereta, fiica unor părinţi onorabili, a luat-o razna la un moment dat, se datoreşte în mare parte şi actorilor. Pentru unele succese personale şi în paguba genului pe care îl profesau, ei şi-au îngăduit, în mod crescînd, unele libertăţi despre care e mai bine să nu vorbim.

Opereta a avut subiecte uşoare, uneori copilăreşti, dar ea nu a speculat niciodată elementul de care s-au folosit drama şi comedia în teatrul burghez, adică adulterul. Am jucat în o sută patruzeci şi patru de operete, dar numai în trei-patru am întîlnit acest element de efect ; şi am jucat în peste două sute cincizeci de comedii, din care cel puţin jumătate sînt istorisirea unor cazuri de adulter. Indecenţa din operete nu era a subiectului, era a actorilor. Din această pricină, unul din cele mai bune mijloace muzicale de culturalizare a maselor, opereta, încetase de a-şi mai putea justifica existenţa. În ce priveşte rostul politic şi social, şi-l pierduse mai demult. Ca rezultat al acestei decăderi a operetei, şi-a făcut apariţia un alt gen de teatru muzical : revista. Burghcziei îi trebuia un gen de teatru care să o

[1] El va fi ridicat în rang, căci e spaniol (în l. franceză.)

satisfacă, un teatru dominat de senzualitate, cu echivocuri pornografice, uneori chiar la adresa interpreților, cu o muzică decadentă și cosmopolită. Revista îi oferea din belșug burghezului aceste plăceri scenice, devenind genul teatral cu cea mai mare afluență de public din cîte s-a văzut. În fața acestei concurențe cu care nu putea lupta – preferințele burgheziei fiind prea puternice – opereta n-a mai putut rezista la noi, nici măcar în forma ei „modernă". Încercările de scurtă durată de la Teatrul Eforia sau Alhambra s-au născut rahitice și au murit repede. Singura companie care a făcut sacrificii să reziste mai mult, în condiții bune, a fost compania de operetă N. Vlădoianu. Îndrumată însă greșit de către nepricepuții ei colaboratori, presărînd în cuprinsul textului efecte revuistice lipsite de bun simț, a devenit un gen hibrid de teatru, un gen de operetă-revistă, a cărei moarte era iminentă.

. . . . . .

Leonard pleacă la Paris în 1927, unde joacă cincizeci de reprezentații la Teatrul *Mogador*, în opereta *Bayadera*. Se înapoiază în țară cu o voce slăbită de o tuse periculoasă și organizează în 1928 o așa-zisă „trupă de comedie muzicală" la Teatrul Alhambra din strada Sărindar. Titulatura genului dramatic scuza lipsa de cor, a orchestrei și lipsa de voci. Comedia muzicală, căreia această trupă îi zicea acum *Fritz*, nu era decît opereta *Tanz in's Glück* [1] de R. Stolz, jucată în vara anului 1921 la Parcul Oteteleșanu, în condițiile pe care le cerea orice operetă.

Nereușita încercărilor de a reface opereta s-a mai datorat bineînțeles și faptului că unii actori, care timp de mulți ani au însuflețit acest gen muzical, se retrăseseră sau muriseră. A murit Achil Popescu, apoi Ana Grand, o admirabilă duenă, cu un joc plin de măsură și neforțat, îmbrăcată „omenește", fără maniera multora din duenele „à la Madame Cuțit". În 1923, încă un element de mare folos operetei, Ionel Cigalia, actor harnic și conștiincios, moare subit ; tot astfel se prăpădește și Alex. Gheorghiu, actor cu un desăvîrșit instinct muzical ; iar în 1926, după o boală de

[1] Dans în fericire (în l. germană).

netămăduit, pleacă dintre noi, pentru totdeauna, unul din stîlpii cei mai viguroşi ai operetei : Ciucurette.

*

Fiindcă am să-l întrebuinţez de mai multe ori în rîndurile care urmează, aş vrea să definesc mai întîi ce se înţelege în limbajul actoricesc prin cuvîntul „efect" comic. Este modul de a provoca rîsul spontan al spectatorului. Face parte din meşteşugul actoricesc. Nu se poate realiza decît după ce se obţine mai întîi starea calmă şi atentă a spectatorului şi nu se poate conta pe el decît după prima reprezentaţie a piesei. Sînt nebănuit de multe replici într-un rol de care nici autorul nici actorul nu-şi pot da seama de „efectul" ce-l vor produce, decît numai în contact cu publicul. Descoperirea acestor replici confirmă talentul interpretului, talent datorită căruia s-au obţinut în teatru „efecte" uneori neaşteptate, citate tocmai pentru neprevăzutul lor.

Un asemenea descoperitor, cunoscut din acest punct de vedere, a fost actorul Baron. În opereta *M-selle Nitouche*, Domnişoara Denise, fiind chemată acasă de către părinţii săi, părăseşte pensionatul sever de călugăriţe, avînd ca tovarăş de drum pe Celestin (Baron), organistul mănăstirii. Se abat însă pe la o reprezentaţie de teatru, cu o operetă scrisă chiar de Celestin, tocmai în seara cînd artista principală refuză să joace. Denise o înlocuieşte. După spectacol e sărbătorită cu şampanie în cazarma unui regiment de cavalerie, de unde, îmbrăcată milităreşte, fuge călărind *„à califourchon"*, în ciuda tuturor preceptelor austere învăţate la mănăstire. În desperarea sa, după fiecare întîmplare de felul acesta, Celestin nu are de spus decît : *„Qu'en dira la supérieure ?"*, adică pe romîneşte *„Ce-o să zică maica stareţă ?"* Întrebaţi pe oricare actor care a jucat rolul lui Celestin, dacă a putut conta pe această replică sau dacă i-a dat importanţa cuvenită în timpul repetiţiilor. Efectul obţinut de artistul Baron cu *„Qu'en dira la supérieure ?"* este citat ca cel mai mare efect comic ce s-a obţinut vreodată pe scena teatrului francez.

La noi, dacă vreodată s-ar scrie istoria teatrului romînesc, Ciucurette va fi pus în fruntea actorilor care au produs în cariera lor din ultimele trei decenii aceleaşi efecte

unice, ca și ale fostului său coleg din Franța. Mic, gras, cu o talie mai lungă decît picioarele, un cap mare și o față rotundă, Ciucurette avea în totul înfățișarea actorului „buf" prin excelență. Simpatic și plin de bonomie, rîsul lui — avantajat de o dantură perfectă — era de o comunicativitate rară. Înzestrat cu o fantezie bogată, împinsă uneori la exces, dădea jocului său o dezvoltare ce întrecea deseori importanța rolului. Disproporția aceasta știa, însă, să o acopere cu un umor sănătos cu care transforma în mod plăcut o exagerare într-un moment firesc. Prin înfățișarea lui, prin maniera de a se produce, se socotea obligat să provoace rîsul spectatorilor, fără de care nu se simțea mulțumit.

Nu încerca să se abată cu nimic de la credința ce o avea despre el, ca actor comic. De aceea refuza orice concesie „părților serioase" din rol. Contrar tuturor actorilor, Ciucurette era împotriva rolurilor cu text mare. Le numea „roluri de caracter", adică sărace în spirit. Vorba multă diluează gluma. Și părerea lui dovedea cît de bine își măsura puterea talentului și a mijloacelor de care se folosea jucînd. Într-adevăr, în replici scurte și repetate, Ciucurette era neîntrecut. Le încadra mai întîi într-un joc mut și apoi le lansa în plin, întocmai ca un vînător, care își ia toate măsurile ca să nu-i scape lovitura.

A fost poate singurul actor de la noi care s-a distins cu un rol de o replică. În *Stingerea,* așezat la o masă lungă, pe un scaun cu spatele la public — făcea parte dintr-un consiliu de război — nu spunea decît : „Nu e Paște în toate zilele, domnule colonel !" Lenevos și cam pe nas, lăsînd să i se vadă fața puțin din profil, își intercala comod replica, între cele ale partenerilor, atrăgînd asupră-i toată atenția publicului, de cum deschidea gura. Acei care l-au văzut în piesa *Stingerea* vorbesc și astăzi cu admirație despre efectul ce-l producea.

În opereta *Vagabonzii* juca pe Krampus, un aprod de judecătorie, bețiv. Ceasornicul judecătoriei bătea ora unsprezece. Ciucurette marca bătăile, numărînd în șoaptă 1, 2, 3 etc., în vreme ce cu degetul arătător lovea în gol de sus în jos. După a unsprezecea bătaie, aștepta pe a douăsprezecea, stînd cu degetul ridicat. Dar păcălit de așteptarea lui, fiindcă bătaia a douăsprezecea nu venea, lăsa ușor

degetul în jos şi spunea zîmbind : „Unspce !“ Atît. Rîsetele şi aplauzele publicului urmau imediat.

Dintr-o replică de două silabe, Ciucurette scotea douăsprezece efecte datorită numai fanteziei jocului ce preceda rostirea cuvîntului „unspce“.

Acolo, însă, unde Ciucurette a produs cel mai mare efect comic ce s-a văzut în teatrul romînesc a fost în *Lumpatius Vagabondus* de Nestroy.

Maestrul Rîndea citea o scrisoare din partea ginerelui său, Clei, celor doi prieteni ai acestuia : Aţă şi Curea (eu şi Ciucurette). Curea nu putea să înţeleagă că cele cuprinse în scrisoare se refereau la sănătatea lui Clei, nu la a celui care citea. Prin *„sînt bolnav în spital“*, îşi închipuia că Rîndea e bolnav în spital, ori acesta era în faţa sa. Supărat că i se face o farsă, îşi trîntea jos fărîmiţa de pălărie ce-i mai rămăsese şi, trecînd împleticindu-se prin faţa lui Rîndea, rostea : *„Mai dă-o dracului, domnule !“* Nu cunosc o izbucnire de hohote mai puternică. Sala întreagă sărea în sus, ca aruncată de un resort. Rîsetele se transformau în ţipete şi mulţi dintre acei care purtau ochelari trebuiau să-i caute pe jos, cu ochii înlăcrimaţi.

Umorul lui Ciucurette era inepuizabil, atît pe scenă cît şi în viaţă. Trăia într-o continuă căutare de efecte. Din cea mai neplăcută întîmplare a sa făcea o istorisire plină de haz. Cînd subiectul istorisirii era şi el vesel, atunci căpăta în gura lui Ciucurette proporţii uriaşe. Îmi amintesc de povestea întîlnirii lui cu lăutarul Mitache.

Acesta i se plîngea de lipsa de consideraţie ce o au lăutarii la noi în ţară.

– Dumitale pot să-ţi spun, domnule Ciucurette, că de... dumneata actor, eu artist... sîntem cam totuna. Să vezi : vin de la Paris... unde nu auzeam decît : „Bonjur mesieu Mitaş... Bonsoar mesieu Mitaş... Cheschevu jue mesieu Mitaş...“ Şi cum te pogori de la Predeal în jos nu auzi decît : „De unde vii, mă ţigane ?“ Să fie a dracului de treabă. *Rien* nu-i de făcut aci. Pot zice chiar *niente*.

Ascultîndu-l, unul din prietenii care era cu noi la masă a trebuit să-i strige : „Ajunge, opreşte-te că mor !“ Şi într-adevăr, bietul om îngălbenise... era gata să moară de rîs, în adevăratul sens al cuvîntului.

Vreau să spun că, în afară de darul lui personal Ciucurette uza în aceste povestiri şi de multă inteligenţă. Nu începea fără o introducere care însă nu prevestea efectul comic ce avea să urmeze. Stabilea calmul şi atenţia, ochea cum se zice, apoi rar şi clar istorisea faptul cu nişte înfloriturі savuroase, întîrziind efectul comic pînă în momentul cînd i se părea potrivit să lovească. O dată produs efectul, stăruia asupra lui, storcînd din el maximum de rîs ce se putea obţine.

În preajma lui Ciucurette se trăiau ceasuri întregi de neîntreruptă veselie. Şi ceva caracteristic : nimeni nu l-a auzit vreodată spunînd o anecdotă, mai ales din cele pornografice. Povestirile lui erau întîmplări la care luase parte sau le văzuse.

În corespondenţa cu prietenii, chiar cînd avea de împărtăşit o nemulţumire, o comunica colorîndu-şi stilul cu glume. Am înaintea mea una din multele scrisori ce mi le-a trimis de prin turnee. Începea astfel :

„Dragă Max.

Îţi scriu într-un antract. Să treci dar cu vederea, dacă pe ici pe colo o să pun vreun ú scurt sau virgulă după şi. Am aflat că în ultimul tău rol ai pus punctul pe i. Eu însă stau rău de tot între două virgule... pe afiş. Şi fiindcă microbul, virgula, face rău stomacului, constat că direcţia m-a scos de la stomac. La vară însă sper să pui şi eu angajamentului multe puncte de suspensie. Ce vrei, dragă Max, îmi vine greu să mă văd închis în paranteză, eu care altădată eram pus în ghilimele ! Aşa o fi punctul de vedere al direcţiei, de aceea şi afacerea merge foarte bine, cu punct de întrebare...“

Şi scrisoarea continua în acelaşi stil glumeţ.

Cine ar fi crezut, totuşi, că rîsetele homerice ce le producea pe scenă sau umorul pe care-l împrăştia în mod darnic în viaţa de toate zilele prin grai sau scris erau izvorîte dintr-un suflet din cele mai amărîte ! Unii aşa-zişi prieteni, negri în cerul gurii, într-un moment de josnică răzbunare, reuşiră să-i strecoare la ureche otrava unor bănuieli. Asculta docil explicaţiile, argumentele ce i se dădeau, să-şi scoată din cap ideea care-l tortura... Dar za-

darnic. Calomnia fusese mai puternică... Abia tîrziu, boala fetei lui a dezmințit complet șoaptele ticăloșilor, încărcîndu-le conștiința cu un păcat mai mult și poate cel mai mare.

Îndărătul măștii vesele a lui Ciucurette, se ascundea o mare durere, asemănătoare cu aceea a părinților cărora le mor copiii.

În lunga mea carieră de actor, am avut prilejul să-mi fac mulți prieteni, dar n-am avut niciodată motiv serios să mă plîng de vreunul din ei. Am avut întotdeauna convingerea că actorii nu sînt nici răi, nici *egoiști*. Dimpotrivă, cea mai mare parte dau dovezi de dărnicie. Mai toți actorii, însă, sînt numai *egotiști*. Le place să se vorbească despre ei și să nu se treacă peste persoana lor în nici o ocazie, înlăuntrul și în afara teatrului, neîngăduind să fie micșorați prin vreo comparație, prin acoperirea vreunei replici, sau chiar printr-o tuse involuntară, din partea partenerului. Irascibilitatea lor devine periculoasă.

Într-o oarecare piesă juca tatăl cu fiul. Acesta din urmă, neastîmpărat din fire, făcea cîte o năzbîtie în timp ce juca tatăl său, acesta în antract devenea tigru față de propriul lui copil.

Într-un oraș de provincie, fiind în turneu cu unul dintre distinșii noștri colegi, admirabil prieten al meu, am fost invitați amîndoi la un mic banchet de către o societate foarte simpatică. După un păhăruț, două, poate chiar mai multe, unul din comeseni începu să tachineze pe colegul meu, găsindu-l în ce privește felul de a juca oarecum inferior față de mine.

Din seara aceea, prietenul și colegul meu nu mai făcea haz de glumele mele.

Din păcate, tot în același turneu, într-un alt oraș în care venise să ne vadă marele Ion Brezeanu, aceluiași coleg și prieten nenea Iancu i-a atras atenția să ia aminte cum joc eu. A lipsit puțin să nu se răstoarne masa peste ceilalți prieteni de față. De atunci nu l-am mai văzut împreună cu neuitatul mare artist, căruia înainte îi purtase multă stimă și dragoste.

Sînt rari actorii al căror orgoliu să nu fie pus la încercare cînd un alt coleg este lăudat în fața lor. Din acest punct de vedere, Ciucurette a fost însă o excepție. El se

simţea mîndru de prietenul care-i trecea înainte. Punea prietenia înainte de orice. Era primul care venea să-şi felicite prietenul dacă acesta obţinea un succes.

Ca să-mi dovedească prietenia îmi trimise o dată dintr-un turneu următoarea scrisoare :

„Dragă Max. sînt într-o companie foarte cultă, care are un cult *pentru tine şi veni vorba despre tine. Cum s-a pronunţat numele tău toţi s-au ridicat în picioare şi au închinat în sănătatea ta şi a creaţiunilor tale. Îţi scriu aceasta nu ca o curtuazie, ci, fiindcă tu cu ocupaţiile şi cu cititul tău n-ai avut contact cu marele public care te adoră, n-ai putut să vezi că în toate familiile în care sînt invitat, cum vine vorba despre tine, comesenii se ridică în picioare şi închină în sănătatea ta şi a carierei tale.“*

Or, Ciucurette era un artist de o popularitate nu prea întîlnită şi numai cu cinci ani intrat în teatru înaintea mea. Eu nu cunosc un coleg care să fi transmis altuia astfel de comunicări.

Capitolul XV

1. ASOCIAT AL COMPANIEI BULANDRA

Dar să ne întoarcem la cooptarea mea în Compania Bulandra.

Reprezentaţia de deschidere cu mine ca asociat a fost *Stăvilarul* de Carapancea, prefect de Vlaşca.

Cu toată creaţia lui Storin, piesa nu a fost decît un puternic stăvilar pentru publicul care ar fi vrut să fie la teatru. Mi s-a cerut să intru repede cu comedia *Amedeu Stînjenel* a lui Vlădoianu şi Rodan. Vadul teatrului s-a restabilit imediat. Uşoară ca valoare literară, dar scrisă vioi, cu replici extrem de amuzante, *Amedeu Stînjenel* s-a pornit pe o serie surprinzătoare, la adăpostul căreia s-a putut pregăti în linişte *Romanţa* cu Maria Filotti în rolul Linei Cavallieri.

Despre succesul acestei ultime piese s-a vorbit mult şi multă vreme, şi se vorbeşte încă cu admiraţie, atît pentru parfumul ei romantic cît şi pentru condiţiile în care a fost reprezentată la Teatrul Bulandra.

Trebuie să recunosc că majoritatea elogiilor le-a obţinut interpreta rolului principal.

Totdeauna episoadele din viaţa artiştilor au interesat. Punerea în scenă a unor asemenea episoade nu este atît de uşor de realizat, deoarece artistul sau artista la viaţa cărora se referă autorul nu au un caracter sau un temperament care să meargă pe o linie dreaptă. Caracterul sau temperamentul actorului, indiferent de genul dramatic, au forma unui nesfîrşit zig-zag.

Lina Cavallieri, primadonă celebră care a cutreierat numeroase ţări, iubită pentru frumuseţea ei, adorată pentru vocea ei, a iubit, a suferit, a trăit, cu o intensitate neobişnuită celorlalte femei, nu numai viaţa proprie, dar

și a personajelor pe care le-a jucat. Acest rol este un complex de simțăminte frumoase, de capricii, de calități și de cusururi, ce apar și dispar pe neașteptate pentru spectator. În vorbirea ei se aud cuvinte străine din limba țărilor pe care a trebuit să le cutreiere, dar folosirea lor nu servește „comicului" din rol, ci caracterizării personajului. Interpretei i se cere să aibă pregătite fraze muzicale bine puse la punct pentru ca spectatorul să fie realmente încredințat că are în față o primadonă ce-și încearcă mereu vocea. Melodia frazelor muzicale nu trebuie să pară că exprimă vreun simțămînt oarecare, ci numai deprinderea cunoscută a tuturor cîntăreților, obsedați de îngrijirea vocii.

Capriciile Linei Cavallieri, ca ale oricărei artiste de altfel, sînt rezultatul unei sensibilități exagerate. Ele trebuiesc exprimate puternic, cu violență, cu toată forța dramatică a interpretei și într-o gamă variată, trecînd cu ușurință de la plîns la rîs și invers. În iubirea ei se vede o bucurie amestecată cu tristețea unei despărțiri iminente, așa cum i s-a mai întîmplat și o să mai i se întîmple de multe ori. Este legată de pofesiune mai strîns decît de orice dragoste. Ea nu-și aparține nici sieși, nici altora. Prin arta ei aparține publicului de pretutindeni. La data în care începe să iubească, sfîrșitul acestei iubiri este deja pecetluit.

Artista care joacă acest rol își joacă viața ei din care nu trebuie să lipsească experiența, talentul, precum și faptul că este pe deplin stăpînită de propriile ei sentimente. Maria Filotti, atacînd rolul Linei Cavallieri, poseda din plin tot ce s-ar fi putut cere pentru reprezentarea acestui personaj. Poate că s-a jucat pe ea însăși, dar cu o experiență și un talent de mare artistă...

Creatoarea acestui rol avea un mare avantaj față de toate celelalte colege. Era maleabilă, se adapta ușor și repede tuturor genurilor dramatice. La teatru, de pildă, putea să lase distincția împărăteselor Bizanțului la ușa casei lui jupîn Dumitrache, atunci cînd o juca pe coana Veta, și să o recapete cu ușurință cînd avea nevoie de ea. O prindea coroana și hlamida imperială tot așa de bine ca și „camizolul".

Din transpunerea aceasta în diferite personaje a căpătat o bogăție de nuanțe de care se folosește cu măiestrie, răspîndindu-le ca pe niște flori unde trebuie, cît trebuie și cum trebuie.

Rolul din *Romanța* nu se putea juca fără aceste nuanțe de dulce și amar, de cald și rece, de comic și serios.

Nu cred să greșesc cînd spun că, prin înfățișarea ce se cere personajului, prin complexul lui de simțăminte, prin felul magistral în care a fost interpretat, Lina Cavallieri a fost cel mai frumos succes din cariera Mariei Filotti.

. . . . . .

In mișcarea teatrală romînească, două companii particulare s-au distins prin activitatea lor de mai mult de un sfert de veac ; lucru rar, dacă se ține seama de condițiile în care activau, de susceptibilitățile și irascibilitățile actoricești și mai cu seamă de cele ale directorilor. Aceste companii sînt : Compania de operete Grigoriu, înființată în 1904, și apoi Compania de dramă și comedie Bulandra, înființată în 1908.

Compania de dramă și comedie Bulandra s-a chemat întîi Davila, apoi Bulandra-Marioara Voiculescu ; din 1916, numai Bulandra și din 1924 s-a chemat Asociația Bulandra - Manolescu-Maximilian-Storin. Componenții acestei companii, mai ales cei principali, au fost mai întotdeauna aceiași ; iar genul repertoriului a rămas cel indicat de către Alexandru Davila, întemeietorul companiei.

Durata neobișnuită a vieții acestor două companii, una de operetă și cealaltă de proză, dovedește că la data înființării lor ne aflam în fața unui fenomen de dezvoltare a gustului publicului pentru teatru, că numărul pieselor din repertoriul Teatrului Național nu-i mai era îndestulător și că se simțea nevoia unor reprezentații cu un repertoriu mai liber, ce nu intra pe atunci în vederile oficialității. Teatrul Național din București renunțase de cîțiva ani la operetă.

Nu găsesc că au fost greșite aceste păreri, dimpotrivă, ele au prilejuit un repertoriu, potrivit marilor mijloace ale unui teatru subvenționat. Dar o dată ce acest repertoriu a fost stabilit, rămînea pe dinafară un altul, pe care publicul îl dorea, aiurea ca și la noi, și pe care s-au sprijinit în existența lor Companiile Grigoriu și Bulandra.

Compania Bulandra-Manolescu-Maximilian-Storin a jucat timp de douăzeci și cinci de ani un repertoriu ce ar fi rămas poate și astăzi necunoscut acelora care nu au avut posibilitatea să călătorească în străinătate. În Teatrul Bulandra, literatura dramatică realistă și-a găsit întotdea-

una locul și interpreții necesari. Astfel s-au jucat opere de Gogol, Cehov, Dostoievski, B. Shaw, Shakespeare, Schiller, Molière, Corneille, Ibsen, Goldoni, G. Hauptmann, Sudermann, Pagnol, Glasworthy, Stefan Zweig. În ce privește autorii romîni, direcția a avut în vedere în primul rînd valoarea pieselor.

Victor Eftimiu, G. M. Zamfirescu, Mircea Ștefănescu, Alexandru și Nicolae Kiriței, V. Ion Popa, Ion Marin Sadoveanu, Ciprian n-au putut tăgădui, cred, că succesele ce le-au obținut la Compania Bulandra nu au corespuns perfect discernămîntului pe care conducerea acestei companii îl depunea la formarea repertoriului.

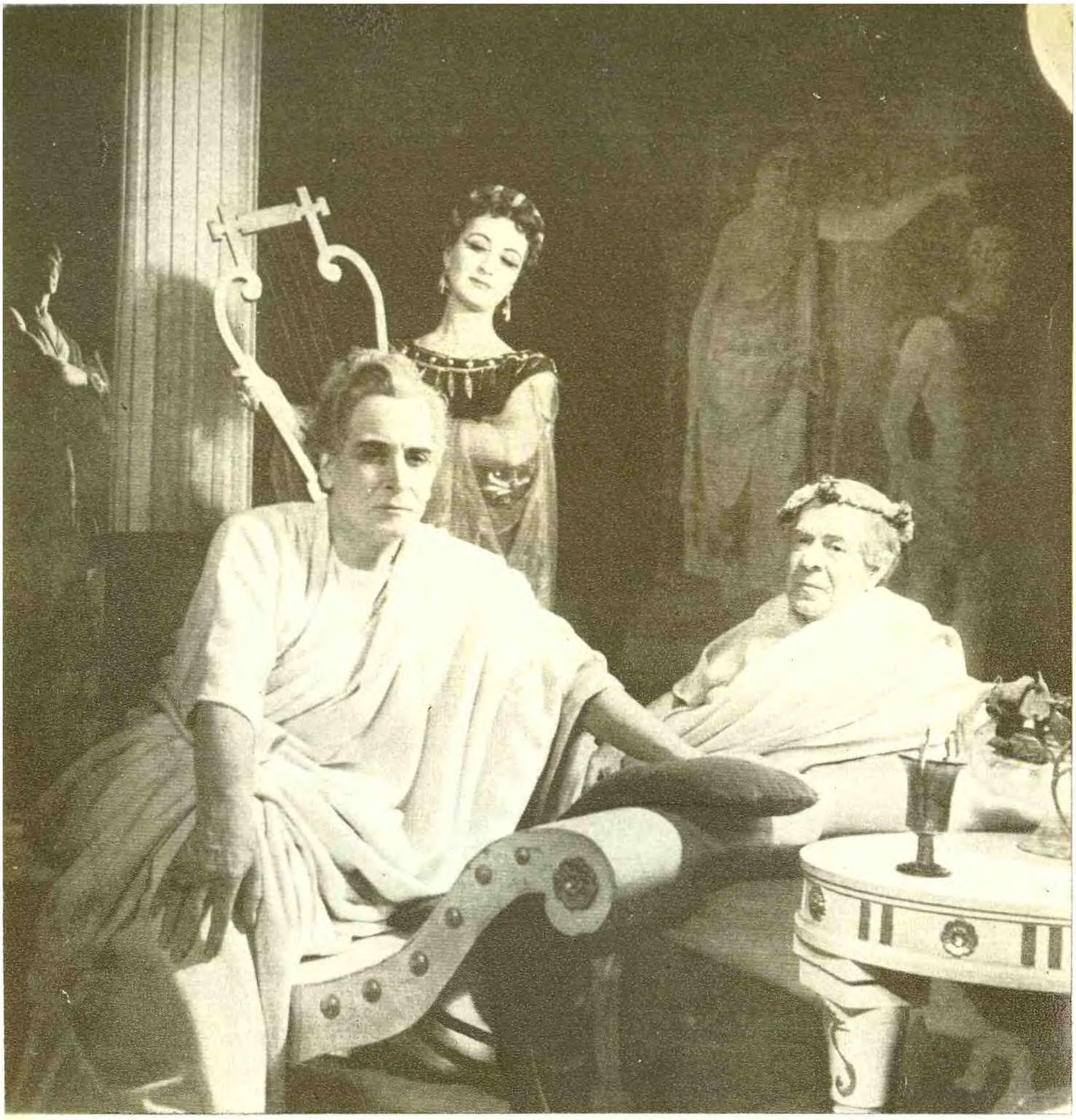
Se spunea la început că Teatrul Bulandra, fiindcă s-a rupt din coasta Teatrului Național, întemeindu-se cu un mănunchi de actori retrași din acest teatru și lăsînd acolo un gol, nu ar trebui să fie sprijinit. Se spunea de asemenea că membrii companiei noastre ar fi pornit cu intenția să concureze instituția care i-a creat și i-a făcut cunoscuți.

Nimeni nu-și putea închipui că activitatea paralelă a acestor două teatre ar putea fi un stimulent, folosind fiecăruia în parte, dar și unul celuilalt. Teatrul Bulandra a putut cu timpul să restituie Teatrului Național, prin formarea de elemente noi, tot ceea ce îi luase. Artistele Aura Buzescu, Tantzi Cutava-Barozzi, Marieta Deculescu. Dina Cocea, actorii Calboreanu, Bălțățeanu, Anastasiad, Demetru, Talianu, Etterle, Finți, Jean Constantinescu, M. Enescu s-au distins întîi la Compania Bulandra. Teatrele de stat din principalele orașe ale țării au o bună parte din angajații lor, actori cu practică și nume cîștigate în Compania Bulandra. Soare Z. Soare, de al cărui nume sînt legate mari succese în regie, și-a făcut debutul ca director de scenă la Teatrul Bulandra.

Și, astfel, încetul cu încetul, o colaborare foarte rodnică s-a stabilit între Teatrul Național și Teatrul Bulandra.

Este adevărat că trupele cu conducători-actori se nasc de obicei din patima acelora care cred că au ceva de arătat prin talentul lor, o patimă pe care nu o pot potoli nici oboseala și nici vîrsta. Actorul este un slujitor neobosit și poartă cu el pînă la sfîrșitul vieții dragostea de meserie. Aproape în toate celelalte profesii, oamenii se gîndeau pe atunci cum să-și facă suma și să se retragă sau își numărau

V. Maximilian în rolul profesorului Okaemov și Liliana Tomescu în rolul Mașenka din piesa *Mașenka* de A. Afinoghenov (Teatrul Armatei, 1954)



V. Maximilian, George Vraca și Migri Avram-Nicolau într-o scenă din piesa *Fîntîna Blanduziei* de V. Alecsandri (Teatrul Armatei, 1955)

anii care le dădeau dreptul la pensie. Ce înseamnează asta, decît dorința de a renunța la o muncă ce poate într-o măsură oarecare le-o fi fost dragă la început ? În teatru, pensionarea este o suferință, iar retragerea face din actor un cadavru viu. El este în culmea fericirii dacă din cînd în cînd se poate vedea pe scenă, luminat de becurile rampei, în fața publicului ale cărui aplauze sînt singurul mijloc să-i mai îmbujoreze fața, palidă de vîrstă și de vopselele consumate. El vrea să joace. Cît ar fi de bătrîn, în scenă se simte tînăr, viguros. Este beția scenei, de care se lasă cu plăcere ispitit.

Cu toată această patimă niciodată potolită, oricîte roluri ar fi jucat și la orice vîrstă, conducătorii Teatrului Bulandra au deschis întotdeauna larg porțile acestui teatru, tuturor elementelor de talent. Iar cînd succesul unei piese a cerut-o, fără să li se pară o micșorare a prestigiului lor sau o dovadă de slăbiciune, au recurs la sprijinul artiștilor Teatrului Național sau ai altor teatre.

Marioara Ventura a jucat ani de-a rîndul alături de artiștii Companiei Bulandra, oferind bucureștenilor și provinciei reprezentații de neuitat. Maria Voiculescu, Maria Filotti, Ecaterina Zimniceanu, Agepsina Macri-Eftimiu, Maria și Eugenia Ciucurescu, Cruceanu, Maria Mohor, mult regretații I. Petrescu și Petre Sturdza, precum și Romald Bulfinski, Alexandru Critico au primit de multe ori invitația să joace roluri în piese a căror succes la Teatrul Bulandra a avut mare răsunet în public și în presă. La rîndul său, Teatrul Național, ori de cîte ori a avut nevoie, s-a folosit de sprijinul artistic al lui Tony Bulandra, Storin sau Ion Manolescu. Din colaborarea acestor două teatre au ieșit reprezentații de seamă, de care se va ține seama în istoria mișcării teatrale de la noi.

Pentru un actor era o cinstire să facă parte din Compania Bulandra, iar din punct de vedere material, acest teatru a fost primul teatru particular care a plătit actorilor salarii și pe timp de vacanță. Direcția teatrului plătea la timp salariile chiar și atunci cînd statul amîna cu lunile plata funcționarilor săi. Prudența și înțelepciunea direcției au creat nu numai acel cunoscut spirit de onestitate în ceea ce privește plățile, dar în același timp, datorită unei desăvîrșite gestiuni financiare, am putut avea posibilități mari în realizarea unor frumoase montări.

Capitolul XVI

1. 24 DECEMBRIE 1928

Cei care au văzut opera *Werther* își amintesc desigur de scena în care personajul principal se sinucide, în timp ce, de departe, corul copiilor îl vestește pe Moș Gerilă.

Într-o căsuță modestă, în aceeași zi, ca și eroul descris de Goethe, cel mai desăvîrșit interpret al lui Werther, Leonard, a închis pentru ultima oară ochii lui mari, frumoși, care pătrundeau pînă în cele mai mici ascunzișuri ale inimii celor pe care îi priveau. Cîțiva copilași din Cîmpulung, zgribuliți de frig, sub ferestrele artistului muribund, veniseră cu „colindul" parcă într-adins ca să creeze atmosfera de teatru, în care urma să-și dea sufletul cel mai frumos, cel mai iubit și cel mai popular tenor : Leonard.

Dacă i-a fost dat să dăruiască viața din viață atîtor personaje create de el, în operetele și operele ce le-a jucat, printr-o coincidență bizară, însăși moartea lui a fost sortită să îmbrace decorul rolului său preferat. Arta, pe care a iubit-o atîta, nu l-a părăsit pînă în ultimele clipe.

Melancolia lui Werther a fost și a lui ; suferința acestuia a fost la fel cu a lui. Era fatal ca ultimele momente de viață să-i apropie. Fiindcă Leonard a murit, hotărît să moară, întocmai ca un sinucigaș.

Cu o îndîrjire de neînchipuit, a închis în sufletul lui de o profundă sensibilitate otrava unei dureri ucigătoare, pe care nu a vrut să o înlăture, un singur moment măcar, împotriva oricărui sfat, a oricărei rugăminți stăruitoare.

Era ferm decis să se lase doborît de această durere, mai scumpă pentru el decît toți anii ce i-ar mai fi putut trăi. Cei care l-au văzut în ultimul timp știu cu cîtă resemnare își aștepta ceasul din urmă. Pe marginea patului din

sanatoriu, sprijinit într-un cot, sta nemişcat, privind fix, zeci de minute, un punct, ca şi cum ar fi aşteptat pe cineva... Aştepta odihna nesfîrşită care să-l cruţe, un moment mai devreme, de durerea mai mult sufletească decît fizică ce creştea în el zi cu zi.

De aceea, a renunţat la orice îngrijire medicală, atunci cînd a părăsit Bucureştiul. Ştia bine, din nenorocire, că numai aşa i se va împlini mai repede dorinţa. Voia deci să moară în braţele celui care i-a dat viaţa : în braţele nefericitului său tată. Şi astfel, în seara zilei de 24 decembrie a anului 1928, şi-a dat sfîrşitul.

Cît de surprinzătoare şi dureroasă a fost vestea morţii lui l L-au plîns prietenii, l-au plîns admiratorii, l-au plîns şi cei care l-au iubit şi cei care l-au urît. Au fost şi din aceştia.

Sfîrşitul acesta neaşteptat a sugrumat orice patimă, reînviind prin atîtea amintiri calităţile superioare ale acestui mare artist şi excelent prieten.

Nu se mai găseau cuvinte de compătimire, nu se mai găseau flori cu care să i se acopere trupul neînsufleţit, şi mii de oameni au ţinut să-l vadă încă o dată, urmînd pioşi şi plini de jale carul ce-l conducea către locul de veci.

Murise „Prinţul Operetei".

Şi iată, trec ani după ani de la această mare pierdere pentru teatrul romînesc, de la această mare durere ce am suferit-o toţi acei care l-am cunoscut. Peste cîţi oameni mari nu s-a coborît uitarea şi cît de puţin se mai vorbeşte despre atîţia dispăruţi după trecerea unui timp aşa de scurt !...

Leonard, însă, nu a fost uitat.

Figura lui blîndă trăieşte încă în mintea noastră, sunetul vocii lui e încă în auzul nostru. Ni se pare că este printre noi şi ne priveşte, urmărindu-ne cariera teatrală, ce i-a fost atît de dragă. E imposibil să-l uităm, cei care l-am iubit. Şi ce mulţi am fost dintre aceştia !

Închid ochii şi îmi îndrept gîndul spre primii ani ai copilăriei mele. Au trecut şase decenii şi totuşi scumpul meu prieten mi se înfăţişează ca atunci, cu pălăria lui de paie cu panglici de marinar, cu hăinuţele de catifea albastră şi cu ghetuţe albe ca şi ciorapii ce se întrezăreau ieşind puţin peste carîmb.

Nu era încă dat la şcoală şi deci nu-i era îngăduit să meargă singur pe stradă. Îmbrăcat ca o păpuşică şi frumos ca cea mai frumoasă dintre fetiţe, mi-l încredinţase mamă-sa ca împreună să ne ducem la plimbare. Ţinîndu-ne de mînă, am ieşit pe poarta caselor în care am locuit mulţi ani împreună, păşind – el mîndru de libertatea ce pentru prima oară o căpătase, iar eu mîndru de prietenul meu admirat de toţi cei pe lîngă care treceam.

Cine era această făptură mică, plăpîndă, distinsă, emoţionată, care privea nedumerită la zburdălniciile celorlalţi copii, fericiţi de libertatea lor? Nimeni nu-l mai văzuse pînă în ziua aceea. Tatăl lui Leonard, mereu plecat de acasă, din cauza ocupaţiei lui, nu se putea bucura de plăcerea de a-şi plimba copilul. Mama lui, a doua – fără cunoştinţe la Buzău – fire retrasă, nu-l scotea niciodată pe micul Leonard. Curtea îi era singura plimbare şi eu singurul lui prieten.

Îl revăd pe Leonard în braţele bunului său tată, aceleaşi braţe în care şi-a dat sfîrşitul, cîntînd încetişor :

„Cînd săracul tatăl meu
Era tînăr cum sînt eu“

cîntec sortit să-i aducă în cariera lui de actor unul din cele mai frumoase succese, în rolul lui Adam din *Vînzătorul de păsări.*

Îl revăd apoi pe neuitatul meu prieten, ca elev în clasele primare, întorcîndu-se de la distribuirea premiilor, totdeauna cu cărţi şi coroniţa de premiant întîi. Şi nu-l pot uita cînd, cu o ţurcană pe-o ureche, cu o tunică de dorobanţ, cioareci albi şi opincuţe, s-a produs pentru prima oară – nu avea decît opt ani – cu *Şoldan Viteazul,* cîntecelul lui Alecsandri. Parcă-l văd şi acum coborînd de pe scena Teatrului Moldavia, în uralele tuturor şi înconjurat pînă la asfixiere de cei care îl auziseră, doritori acum să vadă cît mai de-aproape pe frumosul şi micul artist.

De pe atunci, cariera lui era definitiv sortită.

Îl revăd pe Leonard, în unifórma lui de liceu, repetînd într-o piesă a lui A. de Hertz, cu muzica de Nona Ottescu.

Îl revăd apoi corist şi îndată după aceea tenor, neîntrecutul tenor al operetei noastre. Ne-au legat patruzeci de ani de prietenie, dintre care douăzeci nedespărţiţi, zi cu zi,

pe aceeaşi scenă, martor al gloriei cu care a fost încununat, aşa cum se cuvenea marilor lui merite.

Pentru cei care l-au văzut jucînd, această glorie nu a fost surprinzătoare. Leonard poseda din belşug tot ce trebuia unui actor şi tot ce trebuia unui cîntăreţ. Vocea lui Leonard, temperamentul lui, frumuseţea lui, puse în serviciul unei simţiri unice, ridicau rolurile ce le juca la înălţimea farmecului său personal.

Danillo din *Văduva veselă* devenea frumos ca Leonard ; Jossy din *Dragoste de ţigan* căpăta căldura lui Leonard ; Niky din *Farmecul unui vals* împrumuta delicateţea lui Leonard, şi aşa mai departe. Pentru el, rolurile nu erau decît pretexte de inspiraţie pentru a pune în evidenţă marile lui însuşiri.

Într-o carieră de relativ scurtă durată, Leonard a cucerit mai multe succese decît poate atinge într-un număr îndoit de ani cel mai reputat dintre artişti. Creaţiunile lui artistice vor rămîne timp îndelungat de neînlocuit. Iar dacă vreodată un viitor tenor ar încerca să se apropie de rolurile create de Leonard, o va face desigur cu timiditate. Fiindcă, trebuie să recunosc, în acelaşi timp cu Leonard au pierit şi *Văduva veselă* de Lehar, *Farmecul unui vals* de Oskar Strauss, *Prinţ şi bandit* de Lehar, *Dragoste de ţigan* de Lehar, *ıoor de nopţi* de Johann Strauss, *Contesa Mariţa* de Kalman etc.

Regretele tuturora, regretele sincere ale adevăraţilor iubitori de teatru vor împrospăta mereu aducerile aminte din serile acelea de tinereţe, de voioşie, de cîntec şi de dragoste, întruchipate în persoana lui Leonard.

. . . . . .

Cineva a spus că *„artiştii sînt nişte instrumente muzicale, cu ajutorul cărora popoarele exprimă ceea ce simt“.*

În acest chip, rostul artistului din orice ramură este lămurit. El poate să exprime sentimentele omeneşti şi, exprimîndu-le, face pe alţii să le simtă. Printre aceste sentimente există unul pe care am vrea să-l vedem exprimat în viaţă sau pe scenă cît de des. *Este acela al dragostei.*

Toţi am iubit cel puţin o dată în viaţă. Dar nu fiecare din noi a ştiut să-şi exprime iubirea aşa cum a simţit-o,

pentru a o putea transmite. În aceasta constă misterul marii simpatii de care se bucură actorii interpreţi ai dragostei. Prin puterea talentului cu care se fac crezuţi că „iubesc într-adevăr", ei provoacă în sufletul nostru dorinţa de a iubi şi a fi iubit.

Asemenea artişti, indispensabili teatrului, sînt însă – din nenorocire – foarte puţini. Sînt epoci în care regizorii îi caută ca pe „iarba de leac". Dar zadarnic, fiindcă nu-i găsesc. Fiindcă dragostea, pe lîngă puterea de a fi exprimată, pretinde şi o înfăţişare atrăgătoare şi arta de a şti s-o exprimi. Un artist urît poate fi simpatic, chiar foarte simpatic, apreciat pentru talentul său. Nu îi este însă încredinţat, nici vorbă, un rol de amorez. Zicătoarea că „ochii îndrăgostiţilor nu văd" nu poate fi admisă ca scuză pe scenă. Pentru marele actor comic italian Ganduzio, urît ca moartea, s-a scris într-adevăr o piesă într-un act, în care eroul (Ganduzio) promitea că într-un ceas va izbuti să sărute o foarte frumoasă femeie. A izbutit într-adevăr, dar publicul n-a putut fi încredinţat că frumoasa femeie s-a îndrăgostit cu adevărat de el. Acest sentiment frumos, dragostea, dătător de optimism şi încredere, şi-a găsit în Leonard pe unul din cei mai desăvîrşiţi interpreţi ai săi : cald în expresivitate, frumos ca înfăţişare.

Totuşi, succesele lui Leonard se datoresc nu numai acestor calităţi. Leonard a fost interpretul dragostei adevărate şi curate cum o dorim fiecare. În toate rolurile lui a „iubit şi a suferit pentru dragoste". Opereta nu l-a obligat să reprezinte niciodată seducători sau amanţi odioşi ce se scăldau în mocirla adulterului. De aceea, simpatia îndreptată „asupra personajelor" înfăţişate de artist s-a răsfrînt încetul cu încetul şi asupra propriei lui persoane.

Fotografiile lui Leonard se vindeau de cum apăreau. Albumele şi ghiozdanele tineretului erau pline cu chipul său în diferite roluri. Timp de aproape douăzeci de ani, în special fetele, nu-şi mai vedeau realizat idealul căsătoriei decît printr-o dragoste aşa cum o exprima Leonard. Părinţii deseraţi, cînd fiica lor refuza să se mărite cu tînărul dorit de ei, strigau recalcitrantei : „Ce, vrei să ţi-l dau pe Leonard ?"

Şi cum anii nu au putut influenţa nici asupra înfăţişării, nici asupra temperamentului său, simpatia de care s-a

bucurat Leonard, pînă în ultimele zile, devenise generală. Tineri şi bătrîni voiau să-l cunoască pe neîntrecutul tenor al operetei.

Plecat de dragul teatrului de pe băncile Institutului Ottescu, Leonard nu a vrut să-şi întîrzie cariera cu anii de Conservator. Dorea să ia cît mai curînd contact cu publicul. Ceea ce simţea că are de dăruit i s-a părut de ajuns ca să se poată urca pe scenă. Şi nu s-a înşelat. În doi ani ajunge prim tenor de operetă, fără nici un studiu de canto sau de artă dramatică.

Nicu Poenaru, neuitatul bariton, a fost singura şcoală a lui Leonard. În trupa acestuia şi-a făcut primele luni de ucenicie. De minunatul fel de a cînta al lui Poenaru, Leonard a ţinut întotdeauna seama. Cele cîteva lecţii carc le-a luat mai tîrziu la Paris cu celebrul profesor Reské nu l-au putut obişnui să facă mai mult „bel-canto“ decît la începutul carierei sale. Leonard nu a căutat niciodată să emoţioneze prin virtuozitate vocală, ci prin căldura şi convingerea cu care cînta. El a cîntat cu inima, răscolind astfel inimile celor care-l ascultau. Arta aceasta nu se poate învăţa. Profesorul care o posedă nu o poate explica, iar elevul care nu o are nu o poate pricepe. Leonard se născuse, o dată cu celelalte calităţi, şi cu un asemenea dar.

Şi mă întreb, care şcoală – afară de marea lui pasiune de a juca – i-ar fi putut da rezistenţa de a cînta – matineu şi seara – în trei sute şaizeci de reprezentaţii pe an, cu excepţia rarelor perioade de alterări vocale ? Leonard a cîntat în douăzeci de ani cam tot atîta cît ar cînta cinci tenori într-o sută.

Contactul acesta des cu publicul i-a fost, însă, de mare folos. A avut prilejul ca de la reprezentaţie la reprezentaţie să se supravegheze la intervale scurte. Şi, astfel, fără sfatul nimănui, cu un instinct rar printre cîntăreţi, Leonard reuşise să aibă o pronunţie şi o articulaţie perfectă. Nici o consonantă nu era neglijată. Cuvintele cîntate de el erau perceptibile de cel mai defectuos auz, fără ca muzicalitatea ariei să aibă cîtuşi de puţin de suferit.

Spectatorii puteau să scrie în timpul reprezentaţiilor versurile ariilor ce le plăceau.

În ce privește mijloacele de interpretare actoricească, Leonard nu a cedat niciodată frînelor vreunei școli de artă dramatică.

De altfel nici n-a urmat vreo școală. Temperamentului său viu, aprins, uneori sălbatic, îi convenea libertatea, lăsîndu-se condus numai de bunul-simț.

Leonard a fost, după cum am mai spus, interpretul prin excelență al „dragostei curate, adevărate". Or, sinceritatea indispensabilă reprezentării acestui simțămînt e primejduită de îndată ce se recurge la artificii de interpretare. Tocmai de aceea interpretările colțurate în expresie, pe ici pe colo, ale lui Leonard, erau vii, imprimînd „personajelor" „un firesc" care le făcea să trăiască. El nu a fost și nici nu a vrut să fie „amorezul-păpușă", alb ca varul, cu pete roșii pe pomeți și cu tălpile pantofilor lustruite. Nu chema niciodată frizerul teatrului ca să-i onduleze părul înainte de intrarea în scenă. Dăruit cu niște ochi mari și expresivi, nu și i-a subliniat decît într-un mod foarte neglijent cu creioanele negre, ce măresc ochii, dar nu le dau și viață.

Apărea înaintea publicului cu fața lui arsă de soare ce se potrivea în chip admirabil unui temperament aprins. O dată intrat în scenă sub această înfățișare, își grada „jocul scenei" după intensitatea emoțiilor ce le avea de redat.

Își dădea bine seama că prin el spectatorii exprimau ei înșiși ceea ce simt sau ceea ce doreau să simtă. Toate creațiunile lui Leonard i-au fost inspirate de public. În mod intuitiv pătrunsese secretul profesiei și știa că un rol, oricît de bine ar fi studiat în timpul repetițiilor, se modifică seara la reprezentație și numai astfel capătă o formă definitivă. Știa că forța și energia căpătate în timpul jocului sînt în funcție de dispoziția publicului. Și Leonard i s-a supus.

Prin dispariția lui, multe doruri au rămas înăbușite. Regretele ce le-a lăsat sînt unanime : nu mai vorbesc de faptul că opereta a primit o lovitură zdrobitoare. Îi va rămîne însă în veci recunoscătoare, pentru nivelul artistic la care a înălțat-o.

Statuia ce i s-a ridicat pe șoseaua Kiseleff de către numeroșii săi prieteni și admiratori este semnul prețuirii de care s-a bucurat, dovada popularității lui aproape unice,

semnificînd în acelaşi timp faptul că în teatru nu există gen dramatic superior sau inferior, ci *actor superior şi inferior*. Acest adevăr a devenit evident de-abia astăzi, în zilele pe care le trăim, cînd partidul şi guvernul acordă aceeaşi apreciere actorilor, indiferent de genul şi de specialitatea lor.

Şi asupra lui Leonard s-a răsfrînt în mod retrospectiv această justă considerare. I s-a consacrat o emisiune radiodifuzată în care s-au transmis arii cîntate de el. Eu nu pot să nu amintesc cu emoţie aici acest fapt care arată că, în cadrul valorificării moştenirii culturale şi artistice a trecutului, se scutură praful uitării şi de pe amintirea acelora dintre slujitorii artei ce pînă acum erau neglijaţi – actorii – de pe urma cărora se credea că nu mai rămîne, după moarte, nimic.

2. COMPANIA TONY BULANDRA, LUCIA STURDZA BULANDRA, ION MANOLESCU, V. MAXIMILIAN ŞI G. STORIN

La data morţii scumpului şi neuitatului meu prieten făceam parte de cinci ani din Compania Tony Bulandra-Lucia Sturdza Bulandra-Manolescu-Maximilian-Storin.

Citind programul teatrului, nu putcai să nu recunoşti valoarea artistică a companiei. Cînd citeai însă, pe stradă, afişul unei piese, te întrebai mirat : ce fel de reprezentaţie o fi asta cu Storin şi Maximilian? cu Manolescu, cu Lucia şi Tony Bulandra şi Maximilian... şi aşa mai departe. Dramă o fi, ori comedie? Ori nici una, nici alta ?

Iar cînd ne vedeai pe toţi asociaţii făcînd parte din aceeaşi distribuţie, intrai la bănuieli gîndind că nu toţi avem roluri după puterea noastră artistică şi că jucam toţi numai fiindcă piesa e slabă, ori ca să luăm ochii spectatorilor cu apariţii de nimic, pe care cei care plătesc biletul de intrare le numesc pur şi simplu „chiul".

Eram pe firma asociaţiei cinci nume, numai că între unii dintre noi era o mare deosebire de gen ; iar între alţii, prea mare, periculos de mare apropiere, pentru o bună prietenie. Din această cauză, rar am reuşit să reali-

zăm toţi la un loc un succes. Adevăratele şi marile succese ale asociaţiei noastre de la Teatrul Bulandra au fost, cum s-ar spune, cam de „unul singur".

De obicei n-am făcut decît să ne încurcăm unul pe altul în distribuţie. Nu ne-am servit reciproc decît în rare ocazii şi numai de către unii şi aceiaşi. Am căutat să fugim de obligaţia reciprocă. Sistemul acesta a dus la nemulţumiri ce au vătămat uneori prieteniei şi armoniei necesare unei asociaţii.

Unul era nemulţumit că nu joacă destul ; altul, că joacă prea mult, altul, că nici nu joacă destul, nici nu cîştigă destul, alţii erau nemulţumiţi că n-au dreptul să se supere decît atîta cît le îngăduia cota-parte depusă. Într-o singură chestiune eram de acord : aceea de a înfăptui spectacole frumoase. Nu ne dădeam înapoi de la cheltuielile necesare montării pieselor şi nici unul dintre noi nu era împotriva aducerii de elemente artistice dinafară. Ţineam la demnitatea companiei noastre ca şi la probitatea ei artistică. În atare cazuri, eram un gînd şi un suflet.

Ambiţia noastră de a realiza spectacole cît mai bune s-a lovit de manevrele unui om de afaceri ce urmărea distrugerea Teatrului Bulandra, socotind că prin aceasta ar realiza o strălucită afacere. Încercări de acest fel dăduseră pînă atunci greş, deoarece publicul prefera spectacolele teatrului nostru.

În ziua de 23 aprilie 1929 am fost scoşi de către omul de afaceri, de care am pomenit, din sala de teatru Comedia, căreia Compania Bulandra îi asigurase numele şi pe care Tony o refăcuse potrivit gustului său rafinat. Ne aflam atunci în plin succes moral şi material cu piesa *Topaze*. Deşi ne-am rugat să fim lăsaţi să mai jucăm doar cîteva zile din aprilie, am fost refuzaţi categoric, invocîndu-se pretextul unor reparaţii care de altfel nu au început decît în iulie.

Cum la făurirea şi menţinerea Companiei Bulandra colaborasem şi noi asociaţii timp de cîţiva ani, n-am putut să nu ne manifestăm solidaritatea în faţa unui asemenea act de vrăjmăşie şi am reînnoit contractul de asociaţie pe încă zece ani, pornind în căutarea unui alt teatru.

Am reconstruit cu sacrificii uriaşe teatrul de pe cheiul Dîmboviţei, fosta Operă de Stat şi actualmente sediul Teatrului de Operetă.

Nu uşoară ne-a fost sarcina ce ne-o asumasem. Am contractat datorii mari pentru un teatru fără vad şi departe de centru.

Prima stagiune în noua sală am deschis-o cu piesa *Nae Niculae* a lui Ciprian, autorul *en vogue* pe atunci, în urma succesului pe care-l obţinuse cu *Omul cu mîrţoaga*. Cinci tablouri din piesă ni le citise mai demult şi ele ne vrăjiseră prin frumuseţea şi profunzimea lor. Cu prilejul acelei lecturi, el ne-a istorisit în cîteva cuvinte felul în care avea de gînd să o termine, promiţîndu-ne în acelaşi timp că va fi gata la începerea repetiţiilor.

Vestea deschiderii unui nou teatru cu o piesă nouă, originală, începuse să trezească un ecou în public. Aceia cărora le comunicam conţinutul vreunuia din tablourile scrise păreau tot aşa de entuziasmaţi ca şi noi şi ne asigurau că vom prezenta o lucrare de valoare universală.

Ce s-a întîmplat după aceea, nu-mi pot da seama nici acum. Terminîndu-şi piesa, Ciprian însă s-a abătut se vede de la intenţia primă şi astfel totul s-a transformat într-o banalitate.

Impresia produsă în seara premierei a fost penibilă. Seara aceea memorabilă m-a făcut să am înaintea ochilor spectrul mizeriei pentru mine şi familia mea şi al dezonoarei în arta pe care o slujeam.

Nu ne mai rămăsese decît să ieşim repede cu o altă piesă.

După o săptămînă de viaţă, *Nae Niculae* mort şi înviat de cîteva ori în piesa lui Ciprian, ca să nu ne omoare el pe noi, l-am omorît noi pe el pentru totdeauna, păstrînd „regrete eterne“ doar pentru primele cinci tablouri.

A doua piesă a fost *Profesiunea doamnei Warren* de Bernard Shaw.

Reprezentaţiile cu această piesă au spălat ruşinea deschiderii primei stagiuni în noua sală a Teatrului Bulandra. Au contribuit la frumuseţea piesei creaţiunea deosebită a Luciei Sturdza Bulandra şi poate distribuţia excelentă, una din rarele distribuţii în care jucam împreună patru dintre

asociaţi. Ne trebuiau mulţi bani să facem faţă obligaţiilor către furnizorii de materiale întrebuinţate la construirea teatrului nostru. Nici veniturile reprezentaţiilor cu *Profesiunea doamnei Warren,* nici cecurile cu cifre frumoase ce le trimiteam din turneul cu piesa *Topaze* nu puteau să acopere acele obligaţii. Construcţia teatrului crease nişte guri cu neputinţă de săturat. Ca să le săturăm, flămînzeam noi, asociaţii. Luptam din răsputeri ca să rezistăm şi datorici şi concurenţei Teatrului Comedia. Greutatea cu care mergea căruţa noului teatru m-a făcut să mă gîndesc dacă nu cumva publicul ne-a retras simpatia nouă tuturor şi deci şi mie personal. Ca să verific, la 30 aprilie 1930 mi-am anunţat Jubileul de treizeci de ani de teatru.

Capitolul XVII

1. TOTUȘI COMPANIA BULANDRA SE ZBATE

Jubileul de treizeci de ani de teatru n-a avut însă nici o influență asupra soartei companiei amenințate de a deveni, ca și toate trupele particulare de teatru, o trupă falimentară.

„Acreala" actorilor care voiau să ne părăsească înainte de a fi declarați faliți devenea din ce în ce mai primejdioasă pentru asociație. Criza s-a pronunțat curînd, întrucît ispitele se înmulțeau din partea celor ce vedeau încă un pericol în existența Companiei Bulandra.

Într-o asemenea situație eram cînd Ion Manolescu a cerut ieșirea din asociație și din trupă. Plecarea aceasta ne-a slăbit enorm și creditul și forța artistică a companiei. Firma începuse să se clatine. Creditorii începuseră să ne scurteze termenul de amînare al polițelor.

Societatea „Tirul" ne atrăgea atenția că Manolescu făcea parte dintre cei care semnaseră contractul de închiriere al teatrului. Manolache, pentru Teatrul Bulandra ca și pentru teatrul romînesc, a fost un stîlp puternic. Prețuit de către toate categoriile de public, numele lui ocupă un prim loc pe firmamentul teatral.

Ion Manolescu – cred eu – a fost singurul actor din generația noastră care ar fi putut să facă renumite peste hotare succesele teatrului nostru. L-am urmărit de aproape de la începutul carierei lui.

Ne-am cunoscut la Craiova, într-o împrejurare amuzantă. Eram acolo cu trupa de operetă și dînsul fiind concentrat ca sublocotenent de vînători. Își pierduse portmoneul și căuta un împrumut de bani. Simpatic cum era și este, a fost servit imediat de Leonard.

M-au impresionat mult vocea și darul lui de a vorbi. L-am văzut prima oară jucînd în *Falimentul.* Începuse să

se anunţe ca un mare talent. În *Gringoire* se şi afirmase ca un bun actor, în *Marşul nupţial* a fost mare, iar în *Moartea civilă* uriaş.

Repeziciunea cu care Manolache a atins aceste înălţimi i-a dat poate toate mulţumirile pe care le merita.

Aşezat atît de sus de opinia publică, nu-l mai mulţumea nici un rol. Asociaţia a încercat să-i înlăture asemenea nemulţumiri. I s-a reluat Hamlet, rol pe care-l jucase la Teatrul Naţional din Craiova. Satisfacţia i-a fost însă numai pe jumătate. Reprezentaţiile cu *Hamlet* s-au jucat alternativ cu cele în care Tony avea acelaşi rol. Pentru un asociat poate că nu a fost tocmai bine că s-a făcut apel la concurenţă. A fost handicapat la distribuţie, nefiind una şi aceeaşi pentru ambii protagonişti.

Toate acestea au contribuit ca el să primească angajamentul propus la Teatrul Naţional. Dar a văzut mai tîrziu că nu şi-a găsit preţuirea ce i se cuvenea. După cîteva roluri, şi acelea nu din marele repertoriu, direcţia Teatrului Naţional i-a redus activitatea, pînă cînd într-o zi a găsit cu cale să-l scoată la pensie. Ion Manolescu nu mai putea fi de folos Teatrului Naţional? !

Cum nici profesoratul la Conservator şi nici strălucitele lui turnee nu-l ocupau destul, Manolache a găsit cum să-şi întrebuinţeze timpul. A luat conducerea comunei Breaza în calitate de primar. Fugind prea mult de scenă a răsplătit multă vreme pe admiratorii lui cu ingratitudine. E adevărat că nu sînt mulţi gospodari buni ca Manolescu, dar actori ca el sînt unici.

Loviturii pe care el ne-a dat-o, i s-a adăugat o alta mai bine pregătită, destul de primejdioasă pentru asociaţia noastră : Compania Ventura.

Directorii de teatru, întotdeauna expuşi falimentului şi permanent în conflict cu irascibilitatea şi susceptibilitatea actorilor, au născocit un blestem pe care îl adresau adeseori celor care-i invidiau : „Dea Dumnezeu să ajungi director de teatru".

Ce vorbă seducătoare şi vicleană i s-o fi spus Mariei Ventura, ca să primească să fie directoarea unui teatru de la 3000 de kilometri distanţă? Marea artistă, compatrioata

noastră atît de prețuită pe scena teatrului francez, s-a lăsat prinsă în mrejele ce au vîrît-o într-o întreprindere cu pagube de zeci de milioane (din bugetul statului, bineînțeles,) și, ceva mai grav pentru ea, într-o întreprindere sortită să-i diminueze în chip simțitor puterea de atracție ce-o avea asupra publicului nostru. Într-adevăr, ea a fost silită să participe la o întreprindere ce urmărea să concureze Compania Bulandra, jucînd un repertoriu lipsit de valoare, însă presupus a fi producător de mari venituri bănești.

Angajații teatrului se amuzau văzînd cum scade numărul spectatorilor în reprezentațiile cu Ventura, în timp ce acela al spectatorilor veniți să vadă *Nicki și Micki* de Jarno, ce se juca pe aceeași scenă, creștea necontenit.

Ce a vrut Maria Ventura să facă din Teatrul Comedia mai mult decît făcuse Compania Bulandra? Cu ce repertoriu și cu ce artiști? Cu piese ca *Sexe faible*[1] de Bourdet? Nimeni n-a putut pricepe nimic.

Inițiatorii companiei n-au înțeles că la succesele reprezentațiilor inegalabilei artiste devenite directoare luaseră parte la începuturile ei și Tony Bulandra, și Manolescu, și Storin, elemente ce lipseau acum din compania ce-i purta numele. Din această cauză a trebuit să se renunțe la un repertoriu încercat, sigur de succes, și să se îndrepte către unul îndoielnic sau, și mai rău, către unul care nu cadra cu marea sa personalitate artistică.

Ce i s-a putut spune pe socoteala celor trei desăvîrșiți parteneri ai ei, ca să le ia Teatrul Comedia și să încerce să le dărîme cu totul asociația? Dacă n-aș fi cunoscut patima pentru frumos a distinsei societare de la Comedia Franceză, dacă n-aș fi văzut-o în admirabilele ei creații dramatice, în teatrul clasic ca și modern, dacă nu i-aș fi cunoscut priceperea în alegerea pieselor și punerea lor în scenă, aș fi putut spune că și-a împrumutat numele pentru a-și crea o mină de aur. Nu. Marioara Ventura n-a putut face așa ceva. A fost întotdeauna cea mai dezinteresată artistă, cea mai darnică, cea mai larg înțelegătoare a celor mici și lipsiți. Mariei Ventura nu i s-a spus adevărul. Nu i s-a spus că Asociația Bulandra nu va fi desființată. I s-a ascuns desigur că este o imposibilitate să conduci un teatru prin

[1] Sex slab (în l. franceză).

scrisori sau telefon, de la Paris. Scopul e lesne de înțeles. Conducerea permanentă de la București a omului de afaceri ce ne scosese din teatru a avut toată libertatea să-și satisfacă dorințele, să cheltuiască din belșug, ca să-i rămînă îndeajuns profit și să se amuze montînd, în pofida numelui de pe firmă, vechea comedie cu cîntece *El și ea*, devenită *Nicki și Micki*.

Compania de la Teatrul Comedia nu a fost în fapt a Marioarei Ventura, ci o întreprindere comercială din care a ieșit compromis în primul rînd numele marii actrițe ce figura pe firmă.

În ce privește activitatea artistică a companiei, mult talentatul meu prieten Costică Toneanu mi-a istorisit două întîmplări.

Regizorul acestei companii a încercat într-o piesă un efect de lumină. A ascuns niște becuri electrice printre tacîmurile de pe masa la care ședeau trei personaje. Tot timpul fața acestora a fost luminată în chip interesant. Cînd s-au ridicat însă de la masă, becurile le-au luminat pîntecul și pe urmă turul pantalonilor.

Mi-a povestit Costică premiera piesei *Missis Cheney*, din distribuția căreia făcea și el parte. Nu-și învățase rolul aproape nici unul din interpreți. Toți se uitau cu deznădejde la sufler. Cînd acesta sufla o frază cei din sală se repezeau la ea și o repetau în cor. La un moment dat, artiștii începuseră să-și uite sexul. Bărbații vorbeau la feminin și femeile la masculin. Fiecare dintre interpreți voia să spună el mai întîi replica suflată. Așa că soția spunea bărbatului : „Ce, ești nebună ?“ Iar bărbatul îi răspundea : „Lasă-mă, că sînt o nenorocită“.

Și doamna Ventura, adică statul, finanța de zor, compania asigurată fiind de locțiitorii săi că în curînd va avea cele mai frumoase satisfacții.

Nu mă încumet să critic arta unei celebrități cum a fost Marioara Ventura. Elogiile mele, pe lîngă acelea ale atîtor critici de seamă, romîni și francezi, nu ar putea adăuga prea multe la toate cîte s-au spus despre ea pînă acum. Dar o cunosc din primul meu an de Conservator, în care am fost colegi. Îi cunosc aproape toată cariera. Am urmărit-o cu admirație crescîndă și am fost fericit cînd am avut

prilejul să joc pentru prima oară alături de fosta mea colegă.

Repetiţiile cu marea noastră colegă nu erau ca cele obişnuite cu toate artistele mari, care nu se prea consumă cînd repetă cu noii lor parteneri. Îmbrăcate greoi şi cu o blană ce le astupă gura încît nu li se mai aud cuvintele, acestea urmăresc distrate jocul celorlalţi artişti. Maria Ventura îşi arunca pardesiul sau paltonul pe mobila ce-i sta mai la îndemînă, şi la replică intra în scenă. Decorul, mobilele începeau să se lumineze prin radiaţiunile ei. Vibraţiile jocului se comunicau partenerilor imediat. Observaţiile ce le făcea erau logice şi îndrăzneţe. Mişcările în scenă erau noi şi originale ; partenerii la rîndul lor nu mai erau aceiaşi, îşi primeneau jocul.

Actorii din alte ţări, şi deci şi marea noastră colegă, au un avantaj asupra noastră : tradiţia. Li s-au transmis prin atîtea generaţii lucruri despre care nu toţi dintre noi am avut prilejul să luăm cunoştinţă. Pe de altă parte, colaborînd cu autorii dramatici, dintre care mulţi au o mare pricepere în punerea în scenă a propriilor lor piese, aceşti actori au putut dezvolta posibilităţile lor în arta dramatică.

Am avut norocul să ne vină din marele teatru francez o artistă ca Maria Ventura, care să joace alături de noi, să asistăm la spectacolele cu adevărat superioare jucate de ea în romîneşte şi să putem învăţa astfel multe şi frumoase lucruri de la ea. Îi datorăm recunoştinţă.

Maria Ventura, cu toată gloria cu care a încărcat-o publicul francez, a rămas romîncă şi şi-a iubit ţara căreia i-a fost de mare folos în multe împrejurări.

O asemenea personalitate n-ar fi trebuit amestecată într-o întreprindere teatrală fără sorţi de izbîndă şi care a pus-o într-o situaţie atît de penibilă, încît după aceea să se ruşineze să mai vină în ţară.

Compania Mariei Ventura, înfiinţată împotriva unui teatru în care a fost primită ani de-a rîndul cu dragoste şi stimă, n-a stîrnit interesul la care se aşteptau iniţiatorii ei.

Prin numele ce dăduse Teatrului Comedia, Maria Ventura nu mai era artista-oaspete, ci o artistă de stagiune, care putea fi văzută oricînd. De aci protestul marelui public în privinţa preţurilor ridicate ale locurilor la reprezentaţiile ei.

Cînd o artistă a ajuns să întreacă cu reputaţia ei teatrală chiar pe aceea a pieselor în care joacă, înseamnă că a atins culmile gloriei. Cererile de bilete se rezumau la : „Dă-mi nişte bilete la reprezentaţiile Ventura". Fiecare lua ce găsea la casă. Spectatorul nu întreba de titlurile pieselor. El venea să o vadă pe Ventura. De aceea participarea ei la compania ce-i purta numele a constituit cea mai mare greşeală a ei. Maria Ventura, cu o sinceritate naivă, n-a putut să-şi dea seama decît mai tîrziu pentru ce şi cum s-au servit de numele ei întreprinzătorii de teatru ce urmăreau să-şi sporească veniturile pe seama prestigiului marii artiste.

Iată de ce la discursul „funebru" de despărţire pe care l-a ţinut companiei sale la restaurantul Modern a început cu cuvintele : „Puţini sînteţi şi multe milioane mi-aţi mîncat !" A fost o aluzie destul de clară la adresa unei administraţii ce a dus la cunoscutele rezultate artistice si financiare.

Rezistenţa Teatrului Bulandra şi biruinţa lui s-au datorit numai disciplinei, dîrzeniei şi deosebitei puteri de muncă ale soţilor Bulandra şi ale întregului său colectiv.

2. SOŢII BULANDRA

Pe firma teatrului, numele de Bulandra, deşi a fost pus la singular, însemna întotdeauna : soţii Bulandra, aşa că cei trei asociaţi Bulandra-Maximilian-Storin au însemnat de fapt patru.

De obicei, companiile teatrale, cu directori ale căror soţii s-au amestecat în conducere, au avut o scurtă durată. Amestecul Luciei Sturdza Bulandra în conducerea teatrului, însă, a fost pavăză împotriva pericolelor de care era ameninţat acest teatru. Soţii Bulandra s-au ajutat şi s-au completat reciproc.

Tony Bulandra, fire blîndă, era uşor de convins, şi gata totdeauna să cedeze ; Lucia Bulandra, dimpotrivă, fire neînduplecată. Tony Bulandra, actor deosebit al companiei, preocupat de rolul său, dădea uneori drumul frînelor conducerii ; Lucia Bulandra le apuca strîns, cu o mare energie, admonestînd în dreapta şi în stînga, în folosul disciplinei, atît de necesară în activitatea teatrală şi aşa de necesară

de multe ori. Tony Bulandra, o apariţie zîmbitoare, amabil şi elegant, îngrijit în îmbrăcăminte, ori de cîte ori se prezenta undeva impresiona în cel mai plăcut mod. Lucia Bulandra, serioasă pînă la asprime, cu vocea sa bărbătească, foarte puţin cochetă, cu îmbrăcămintea sa obişnuită, impunea prin logica şi inteligenţa cu care îşi susţinea cauza.

Mă surprind rîzînd cînd mă gîndesc la modul cum decurgeau audienţele noastre la vreun „don ministru" care catadicsea să ne primească pentru a răspunde unora din nenumăratele noastre „cereri de ajutor". Ne aşezam în dreapta şi în stînga Luciei Bulandra, fără să scoatem un cuvînt, mimînd cînd trist, cînd zîmbitor sau înduioşaţi, potrivit discursului pe care-l rostea stimata noastră asociată, în faţa „domnului ministru". Procedeul nostru era lipsit de demnitate. Dar „boceala" noastră, se vede, avea mai mult efect faţă de domnul ministru respectiv decît fraze ca : „dezvoltarea teatrului, repertoriul şi activitatea noastră recunoscută de către publicul din toată ţara etc". Lucia Bulandra îşi dădea mai bine seama de asta decît noi.

Iar din punct de vedere actoricesc, soţii Bulandra au fost stîlpii puternici pe care s-a sprijinit efectiv compania ce conduceau. Prezenţa lor a făcut să nu se simtă de loc plecarea Mariei Ventura şi Mariei Voiculescu, ori de cîte ori acestea părăseau Teatrul Bulandra.

Lucia Bulandra şi Tony Bulandra au fost cu adevărat sortiţi teatrului. Şi unul şi celălalt fuseseră înzestraţi cu excepţionale daruri : înalţi, cu trăsăturile feţei regulate, frumoşi, cu voci pline şi bine timbrate, voci de dramă, cum nu se mai aud de mulţi ani pe scenă, deşi uneori erau poate prea mult folosite în detrimentul sentimentului ce intenţionau să exprime.

Darurilor fizice ale lui Tony Bulandra, în afară de farmecul personal pe care îl împrumuta rolurilor pe care le juca, li se mai adăuga modul superior în care poseda meşteşugul actoricesc : o pronunţare admirabilă şi gesturi elegante.

În legătură cu frumuseţea fizică a actorului, mi-am dat seama în tot cursul carierei mele că această mare calitate prin care actorul poate dobîndi cu uşurinţă succese uriaşe are darul de a anula uneori celelalte însuşiri cu adevărat artistice. Şi asta nu numai pentru că de la o vîrstă oare-

care frumusețea începe să dispară, ci și pentru că chipul frumos al actorului îi oferă atîtea succese încît își neglijează mijloacele artistice. Mult regretatul meu prieten Leonard, acel „Făt-Frumos“ al operetei, a trebuit să fie sclavul frumuseții sale ; publicul nu i-a îngăduit niciodată să-și modifice fața, decît cel mult cu o mustăcioară. Ori de cîte ori Leonard și-a adus pe scenă vreo modificare înfățișării lui naturale, cu vreun deghizament comic sau cu vreo îmbrăcăminte sărăcăcioasă, adecvate personajului dramatic, nu a mai suscitat în aceeași măsură atenția publicului ; admiratorii săi nu l-au vrut pe scenă decît frumos, așa cum era în viața de toate zilele.

Tony Bulandra a avut tot ce i-a trebuit pentru rolurile mari, clasice. Totuși, succesul sigur i-a venit ori de cîte ori și-a păstrat cît mai neschimbată înfățișarea lui zilnică, dînd prilej publicului să vadă în el pe amantul frumos, mereu bine îmbrăcat à la lord Brummel. Lipsit de aceste mijloace, a contrariat uneori pe admiratorii săi, în dauna creațiunii lui dramatice.

Și m-am întrebat atunci cine este vinovat de prețuirea aceasta nedreaptă a valorii adevăratelor calități actoricești? Eu cred că vinovatul este însuși actorul, care își sprijină timp de prea mulți ani succesele pe mijloacele sigure în care are încredere și mai ales dacă abuzează de ele. Cînd încearcă apoi să-și pună în evidență meșteșugul pur artistic, se întîmplă să fie prea tîrziu. Publicul e prea obișnuit cu înfățișarea care l-a delectat ani de-a rîndul și nu poate renunța la ceea ce altădată i-a făcut plăcere. Un actor care din instinct sau din înțelepciune nu s-a lăsat stăpînit de plăcuta sa înfățișare, ca mijloc de reușită în teatru, a fost George Vraca, unul din primii actori ai scenei noastre. Încă de la începutul carierei sale, el și-a deprins publicul să-l vadă cu simpatie și în roluri ale căror chipuri nu erau întotdeauna de bărbați frumoși. Și lucru ciudat, Vraca a plăcut mai mult, în rolul lui Faust, bătrîn decît tînăr.

Soții Bulandra au avut satisfacțiile artiștilor celor mai mari ai țării, cu succese neîntrecute și care le-au fixat pentru totdeauna numele în istoria teatrului romînesc. Activitatea de conducători ai Teatrului Bulandra i-a așezat de asemenea printre creatorii de energii actoricești, creatori

de autori dramatici, deoarece Teatrul Bulandra, după cum am mai spus şi în altă parte, a făcut posibilă reprezentarea multor piese romîneşti cărora nu le-ar fi venit rîndul curînd sau poate niciodată la teatrele naţionale ; el a mai fost principalul răspînditor de opere celebre ale marilor autori străini, a căror cunoaştere era necesară culturii. Activitatea acestui teatru poate fi considerată drept o adevărată şcoală de artă dramatică.

Soţii Bulandra şi-au făcut cu succes anii de practică la Teatrul Naţional, de unde îi smulsese Alexandru Davila pentru trupa sa. L-au părăsit însă deoarece, cum mărturiseau adeseori, marele om de teatru avusese o comportare prea aspră faţă de dînşii, jignindu-i profund. Erau pe atunci în plină înflorire a talentului lor şi deci stăruitor invitaţi ca să reintre la Teatrul Naţional. Şi au reintrat. Dar succesele lor crescînde într-un timp foarte scurt şi ademenitoare pentru succese mai mari, mai variate şi personale, nu le mai îngăduiau să se supună prea multă vreme corsetului oficialităţii. Au ieşit din Teatrul Naţional ca să continue activitatea fostei Companii Davila, în tovărăşia Marioarei Voiculescu.

În această formaţie şi-au dat seama de forţa lor artistică şi de priceperea lor de conducători. Au luat cu curaj, singuri, conducerea companiei. S-a întîmplat însă, cum era şi firesc, ca încetul cu încetul unii dintre angajaţi să se distingă şi să se apropie cu succesele lor de valoarea artistică a conducătorilor trupei. Pretenţiile unor asemenea angajaţi încep şi ele să crească pe măsura succeselor. Nesatisfacerea lor a provocat părăsirea companiei.

Un director de teatru şi actor în acelaşi timp nu totdeauna îşi călca pe inimă ca să recunoască unuia dintre angajaţii săi, în aceeaşi piesă, un succes mai mare sau egal cu al său. Recunoaşterea era şi dureroasă pentru actorul-director şi primejdioasă pentru bugetul companiei, şi astfel angajaţii buni cedau ademenirilor de aiurea, mărind sîngeroasa concurenţă între teatrele particulare în care ne aflam pe atunci, silindu-i să facă tot felul de concesii legilor neîndurătoare ale societăţii burgheze.

Aşa s-a întemeiat Teatrul Excelsior.

Cursul vieţii, însă, nimeni nu-l poate împiedica, atît în teatru cît şi aiurea. Pe de o parte dezertările artiştilor

buni din trupă – o pagubă morală și materială – pe de altă parte, succesele acestora pe alte scene au obligat pe soții Bulandra să mediteze serios asupra viitorului și să organizeze conducerea companiei Teatrului Bulandra, pe bază de societate în nume colectiv.

Din acest moment, soții Bulandra și-au asigurat, este adevărat, rezistența companiei, dar în același timp și-au redus și dreptul la conducere. Ceva mai mult, importanța lor artistică în activitatea companiei începu să se reducă. Afară de asta, asociații aveau dreptul să dea și ei idei, să le impună chiar, cînd era vorba de acte administrative. Se iveau deci deseori probleme importante în activitatea teatrului, cînd soții Bulandra se vedeau îngrădiți atît în actele de conducere ca și în acelea ale distribuirii rolurilor.

Pe Tony nu a fost greu să-l convingem că de la cincizeci de ani în sus nu-l mai poate juca pe Karl Heinz din *Heidelbergul de altădată* de Fõrster. Avea în cariera lui o mare galerie de însemnate creațiuni dramatice, așa cum puțini dintre actorii noștri au avut-o. Trecutul și reputația de mare artist îi erau recunoscute, n-avea nevoie să mai rîvnească la roluri care nu-l avantajau. Să ne amintim de : Karl Heinz, Ștefăniță-Vodă, Hamlet, Aiglon, Marchizul de Priola, Kean, Prometeu și nenumărate altele și ne vom da seama de ce slujitor devotat s-a bucurat aproape cincizeci de ani scena teatrului romînesc, în persoana lui Tony Bulandra.

Preferințele Luciei Sturdza Bulandra ne-au pus, însă, uneori în mare încurcătură. Deși este o artistă superioară din toate punctele de vedere și se caracterizează prin distincție, cultură, inteligență, avînd în același timp o rară putere de muncă și mare pricepere, nu întotdeauna își dădea seama, pe acea vreme, de specificul personalității ei artistice. Adeseori excelenta mea prietenă insista să joace roluri care nu i se potriveau.[1]

[1] Într-o conferință la radio, ca și de altfel în cartea sa „Amintiri... amintiri...", Lucia Sturdza Bulandra mi-a atribuit, în legătură cu aceasta, niște păreri pe care nu le-am avut. Anume, că eu aș fi fost împotriva faptului ca d-sa să joace rolurile feminine principale din *Profesiunea doamnei Warren* de Shaw și *Nunta de argint* de Géraldy. Este, desigur, vorba de o confuzie.

3. TEATRUL BULANDRA E SILIT SĂ-ŞI ÎNCHEIE ACTIVITATEA

Disensiunile acestea ivite între asociaţii Companiei Bulandra – disensiuni ce se accentuau periodic – ne-au slăbit puterile de luptă tocmai cînd societatea de teatru

---

În ceea ce priveşte rolul din piesa lui Shaw — satiră celebră, de mult intrată în repertoriul tuturor teatrelor mari din lume — nu putea exista pentru mine nici un fel de îndoială, nici asupra valorii piesei, nici asupra capacităţii artistice a fostei mele coasociate de a interpreta respectivul rol. Şi cum aş fi putut să nu prevăd piesei un succes cu distribuţia ce i se fixase chiar de la citire? Doar pe lîngă titulara rolului, mai jucau Ion Manolescu, Storin, Finţi şi cel care semnează această carte. Un ansamblu, deci, cum nu orice piesă a avut norocul să-l aibă pe acea vreme. O cădere era exclusă. Alta era însă problema. Reamintesc subiectul piesei: fiica unei proxenete internaţionale cere socoteală mamei sale pentru felul în care aceasta s-a comportat în viaţă, neglijîndu-i educaţia. Apărarea doamnei Warren aduce în scenă mentalitatea putredă a societăţii burgheze care, supusă atotputerniciei banului, îşi bate joc de om, de demnitatea şi etica lui. Or, ce se-ntîmplase? În traducerea ce se făcuse în grabă, titulara rolului doamnei Warren era pusă să rostească replici de o trivialitate de tavernă. Aceste replici — afirmam eu — nu numai că ar fi fost penibil a fi rostite în faţa publicului, dar nu puteau nici corespunde replicilor din textul englezesc, deoarece era de neconceput ca doamna Warren, care nu era o proxenetă de rînd să nu se fi lustruit cît de cît în contact cu societatea „aleasă" cu care avea raporturi şi din care-şi recruta clientela. Aşadar, obiecţiunea mea nu privea capacitatea Luciei Sturdza Bulandra de a interpreta rolul, ci calitatea, fidelitatea traducerii. Dovada cea mai bună că observaţia mea a fost socotită justă este că, ulterior, s-a recurs la o nouă traducere. În aceasta a constat întreaga mea împotrivire.

Cît despre piesa lui Géraldy, buna mea prietenă săvîrşeşte o confuzie analogă. Într-adevăr, nu era vorba de nici un fel de împotrivire a mea pentru ca ea să interpreteze rolul în chestiune — rol care se potrivea foarte bine şi vîrstei şi specificului talentului d-sale. Lucia Sturdza Bulandra confundă, desigur, *Nunta de argint* cu piesa *L'acheteuse* de Stève Passeur, în care de asemenea era vorba de o nuntă şi încă despre ce soi de nuntă! Faţă de această piesă a existat, efectiv, o împotrivire din partea mea. Împotrivire care s-a manifestat, însă, nu numai faţă de distribuirea d-sale în rolul feminin principal, dar şi faţă de reprezentarea în general a acestei piese imorale, de o cruditate de situaţii de-a dreptul crispantă. Justeţea acestei împotriviri — împărtăşită de altminteri şi de alţi asociaţi ai companiei — şi-a găsit o confirmare în insuccesul reprezentării piesei lui Passeur pe o altă scenă bucureşteană.

SCITA apăruse la orizont ca unul dintre cei mai serioşi rivali ai teatrului nostru. Pe de o parte, societatea SCITA avea capital, căci la direcţia ei, pe lîngă priceputul om de teatru şi regizor care este Sică Alexandrescu, se aflau şi diferiţi negustori de teatru. Pe de altă parte, repertoriul acestei companii cîştiga zi de zi aprobarea publicului, deoarece se reprezenta cînd pură şi bufă comedie – pe care publicul n-o găsea pe scenele celorlalte teatre – cînd piese cu un ansamblu strălucit din care făceau parte George Vraca şi G. Timică, în direcţia de scenă a lui Sică Alexandrescu. La acestea se mai adăuga şi faptul că sediul acestei companii era sala Teatrului Comedia, aşezat în mijlocul oraşului. Începuturile, prin 1935, ale acestei societăţi, îi prevesteau o lungă existenţă, cum de altfel s-a şi întîmplat.

Ca în orice căsnicie săracă, şi în asociaţia Teatrului Bulandra zilele grele prin care treceam au făcut să crească neînţelegerile dintre noi. Ne puneam cu greu de acord în problemele de conducere şi ne reproşam unii altora insuccesele companiei.

Existenţa Teatrului Bulandra devenise nesigură.

Atunci SCITA ne-a propus în 1936 unificarea într-o aceeaşi organizaţie teatrală. Mai mult de nevoie, am acceptat. Cu toate unele angajamente mai mult formale – şi mai mult pentru soţii Bulandra decît pentru Storin şi pentru mine – devenisem practic angajaţii SCITEI.

Numai că repertoriul, prin excelenţă de comedie, care făcuse succesele organizaţiei teatrale SCITA şi îi asigurase existenţa, s-a văzut acum handicapat de dramele ce trebuiau să fie programate pentru foştii actori ai Teatrului Bulandra. Storin şi cu mine, deşi simpli angajaţi, ne acomodasem complet şi uşor noii noastre situaţii. În schimb soţii Bulandra, cu toate menajamentele formale ale direcţiei SCITA, nu voiau să se supună integral dispoziţiilor noilor lor directori. De aici fricţiuni, discuţii, din care cauză s-a ajuns să i se reţină lui Tony Bulandra salariul pe cincisprezece zile. Tony Bulandra amendat ! După douăzeci de ani de direcţie neîntreruptă, Tony fusese pedepsit ca un angajat nesupus...

SCITA nu mai socotea că avusese o idee bună propunînd fuzionarea. Cît priveşte soţii Bulandra, aceştia se căiau amar de ideea ce avuseseră. Din ambele părţi s-a

cerut desfacerea angajamentelor. După doi ani, în 1938, ne-am reîntors la aceeaşi formă de asociaţie în teatrul nostru de pe cheiul Dîmboviţei, Storin şi cu mine urmînd cuminţi pe ceilalţi doi asociaţi, care avuseseră principalul rol şi în această fuziune.

Pentru SCITA, însă, după această desfacere, nu mai eram un concurent serios. Într-o oarecare măsură socotea că şi-a atins scopul, deoarece ne-am reînceput activitatea bîjbîind şi în completă nesiguranţă. Eram, cum s-ar zice, din nou în casa noastră, dar fără repertoriu şi fără vechii componenţi ai companiei, rămaşi mai departe angajaţi ai SCITEI.

O luptă deschisă cu ocazia reprezentării pe scenele amînduror companii a tragediei lui Schiller *Hoţii* a arătat că forţele sînt inegale. Admirabilele creaţii ale lui Tony Bulandra în Karl Moor şi ale lui Storin în rolul lui Maximilian Moor nu au putut rezista buchetului formidabil de artişti adunaţi de SCITA. Părea că bătrînii de pe chei sînt... lichidaţi.

Şi, totuşi, în primăvara anului 1940, cu o piesă excelentă, într-o distribuţie din care făceau parte Finţi, Nove, Sion şi cu mine şi actriţele Silvia Colberti, Elvira Petreanu-Manolescu, Flory Cărbuneanu, Teatrul Bulandra obţine un răsunător succes cu piesa *Papa se lustruieşte* a autorului grec Spiros Melas, echilibrîndu-şi astfel situaţia şi începînd cu un moral ridicat şi plin de încredere stagiunea următoare. Pentru mine, rolul lui Procopie din această piesă a însemnat unul din cele mai mari succese din carieră. Întrunea în el multă duioşie, scene aproape dramatice ca şi scene de pură şi bună comedie.

Nu ne-a fost dat însă să ne bucurăm prea mult de acest succes. În vremurile de tristă aducere aminte ale legionarismului ne-am văzut amendaţi şi suspendaţi în activitatea noastră pentru că în *Papa se lustruieşte* jucase o actriţă evreică, iar dictatura antonesciană ne-a scos din teatru pentru a instala Opera Romînă, al cărei local fusese distrus de cutremur. Cu piesa *Papa se lustruieşte* ne-am mutat la Teatrul Municipal şi apoi la fostul Teatru Modern, piesa continuînd să aibă succes cu toate schimbările noastre şi de domiciliu şi de distribuţie.

Şi astfel Teatrul Bulandra şi-a încheiat activitatea cu un mare succes.

Nu pot uita nici un moment că în Compania Bulandra mi-am realizat multe din dorinţele mele artistice, pentru care părăsisem opereta. În acest teatru am simţit cele mai mari emoţii din viaţa mea, acolo am putut să arăt că sînt pregătit şi că pot să fac mai mult decît făcusem pînă la intrarea mea în această companie. Rolurile mele şi diversitatea lor vorbesc : *Magnificul încornorat* de Crommelynk, *Domnişoara Nastasia* de G. M. Zamfirescu, *Neguţătorii de glorie* de Pagnol, *Michel Perrin* de Melleville, *Cărăbuşii* de Brieux, *Papa se lustruieşte* de Spiros Melas, *Topaze* de Pagnol, *Burghezul gentilom* de Molière, *Floarea de lămîiţă* de Birabeau, *Domnul de la ora 5* de P. Weber, *Etienne* de Deval, *Marius* de Pagnol, *Omul care a văzut moartea* de V. Eftimiu, *Omul fără identitate* de Mardare, *Slugă la doi stăpîni* de Goldoni, *Teatru la castel* de Molnar, *Volpone* de Ben Johnson şi alte o sută le-am jucat pe scena Teatrului Bulandra.

În fiecare din aceste roluri am căutat să-mi pun toată experienţa şi toate însuşirile mele artistice, dezvoltate prin cele citite, auzite sau văzute la distinşii mei colegi romîni sau străini. Acestora le datorez toate realizările mele începînd din anul 1923.

Capitolul XVIII

1. PEREGRINĂRI

Dintre toate elogiile ce mi s-au adus în timpul carierei mele, am preţuit foarte mult pe acelea în care mi se spunea : „Dumitale îţi place stabilitatea, domnule Maximilian". Era vorba de apartenenţa mea la o companie de teatru. Mi-a plăcut să nu umblu de colo pînă colo, părăsind bunătate de roluri o dată cu plecarea din ansamblul în care le-am creat. În situaţia de peregrin nici un actor n-a putut vreodată să realizeze ceva serios şi durabil. Acestea au fost vederile mele ; de aceea am rămas douăzeci de ani la operetă la Grigoriu şi optsprezece în Teatrul Bulandra, adică pînă în ajunul sau pînă în ziua încetării activităţii acestor două organizaţii teatrale.

Au urmat după aceasta peregrinările cu neplăcutele lor tocmeli pentru încheierea angajamentelor de fiecare an şi zbătîndu-mă mereu în nesiguranţă.

Primul angajament, după închiderea Teatrului Bulandra, a fost acela cu Teatrul Municipal. Aici am acceptat toţi patru un salariu inferior foştilor noştri angajaţi. Socoteam că acest angajament va fi numai o trecere de un an, după care unii vom fi luaţi în ansamblul Teatrului Naţional, cum ni se făgăduise. Ne-am păcălit cînd a fost să fie. Directorul respectiv, care ne văzuse în sfîrşit desfiinţaţi, ne-a trimis vorbă că Teatrul Naţional nu este „azil pentru bătrîni". Teatrul Municipal, în schimb, s-a folosit timp de un an de succesele noastre – *Papa se lustruieşte, Soţul ideal, Domnul de la ora 5* – şi a putut monta şi o piesă originală, *Păcatul lui Năică.*

A fost o stagiune în admirabile condiţii artistice şi materiale pentru Municipal. Cu mezelicul de salarii cu care

eram plătiți nu se putea trăi și deci o prelungire de angajament a fost cu neputință. La braț cu caseta mea de machiaj – cutia cu maimuțe, cum se spune în limbajul actorilor – pe care o am de patruzeci și cinci de ani, dăruită de Leonard, mirată și ea de această atît de repede transferare, m-am mutat la Teatrul Maria Filotti.

Eu am crezut întotdeauna că atunci cînd un actor sau actriță întemeiază un teatru și își pune numele pe firmă înseamnă, după cum am mai spus, că vrea să introducă ceva nou în teatrul său : un repertoriu nou, un gen de teatru nou, liber de orice încătușare, în sfîrșit, ceva viu și proaspăt. Și ar mai fi fost un motiv : dorința de a se sătura jucînd, dar mai ales plăcerea de a putea răspunde colegului angajat : nu !

Cu timpul, însă, s-a dovedit că, dacă au urmărit chiar unul din aceste motive, fondatorii de teatre n-au putut să și-l realizeze întru totul.

Lucia Sturdza Bulandra poate spune cîte critici în presă și verbale, cîtă ură și cîte nedreptăți i-a pricinuit directoratul ! Cîți bani și cît venin n-a consumat Maria Filotti să poată face față iminentelor ei falimente ! Despre Maria Ventura am mai vorbit, numai că la Teatrul Ventura plătea statul pagubele. Iar în ce privește pe Marioara Voiculescu, deși cu bani mulți, n-a reușit să dea decît cîteva reprezentații cu un *Peer Gynt* chircit, în sala teatrului de sub Casa oștirii.

Intrînd în Teatrul Maria Filotti, am avut convingerea că voi putea să-mi continui activitatea ca actor de dramă de care mă îndrăgostisem și pe care mi-o apropiasem binișor. Care mi-a fost, însă, surpriza ? Am debutat cu o comedie muzicală. Scopul întemeierii acestui teatru nu fusese acela la care mă așteptam din partea creatoarei atîtor roluri de mare artă. Dar nu genul acesta de operetă-revistă, pe care nu-l pot suferi, mă supăra. Făceam doar parte dintr-o distribuție de artiști de mîna întîi : Lungeanu, Iordănescu-Bruno, Giugaru, Virginica Popescu, Florica Demion. Mă temeam însă că o să rămîn la acest gen hibrid antimuzical, cu opt oameni în orchestră, dirijați de vioristul-prim. M-am speriat însă degeaba. La Teatrul Maria Filotti am putut relua cu succes *Domnișoara Nastasia, Profesiunea doamnei Warren, Băiatul (Etienne), Bourrachon* etc., al căror succes

n-a fost mai prejos de cel al comediei muzicale *Secretara tatii.*

În timpul angajamentului meu la Teatrul Maria Filotti s-a produs în viaţa ţării noastre *cotitura istorică de la 23 August 1944.* Acest eveniment nu a putut să nu aibă un răsunet asupra întregii vieţi teatrale de la noi. Numai că acest răsunet nu a fost imediat. S-a reflectat în teatru, ca şi în întreaga noastră mişcare culturală, de-abia după o oarecare perioadă de căutări şi frămîntări.

Într-adevăr, artiştii noştri dramatici şi-au arătat imediat adevăratele lor sentimente în ceea ce priveşte activitatea politică. Eu însumi am avut în anii de după 23 August o activitate la Apărarea Patriotică – organizînd şi prezidînd prima manifestare artistică sub deviza „Totul pentru front" ; am fost vicepreşedintele şi apoi preşedintele secţiei teatrale A.R.L.U.S., am activat în Comitetul Executiv al Uniunii Sindicatelor de Artişti, Scriitori şi Ziarişti (U.S.A.S.Z.) etc.

În activitatea noastră artistică, însă, frămîntările revoluţionare ale ţării nu se traduceau încă din plin. Au fost ani de căutări, uneori chiar de confuzii. Simţeam că ceva trebuie schimbat profund, radical, în arta noastră, dar nu ştiam nici cum şi nici exact ce trebuie să facem. Actorul este foarte dependent de textul pe care i-l oferă autorul dramatic. Iar textele noi, în spirit nou, ale autorilor noştri dramatici întîrziau să apară. Mişcarea noastră teatrală de atunci nu cunoştea încă strălucitul repertoriu de piese sovietice. Era deci foarte firesc ca să existe la noi o acută criză de repertoriu.

Unii dintre noi au crezut atunci că trebuie să recurgem la reluări. Din repertoriul nostru vechi am scos piesele adevărate, umane, cu profund conţinut social. Unele din ele au avut succes, dar insuccesul altora ne-a arătat o dată mai mult că se schimbaseră vremurile şi că noi rămăsesem în urmă.

Sărăcia de repertoriu mă obliga să mă mut. Cu caseta la subsuoară am trecut la Teatrul Comedia. Se scurseseră cinci ani de la despărţirea mea şi a asociaţilor mei de directorii acestui teatru. Nu se încălziseră prea mult raporturile dintre noi, dar preţuirea mea pentru Sică Alexandrescu mă ademenea, în speranţă că îmi voi găsi locul pe care îl cău-

tam. Într-adevăr, mi s-a dat să joc *Negustătorii de glorie*, piesă care se bucurase de frumos succes la Compania Bulandra. Ni s-a părut şi mie şi directorului meu artistic că în 1945 această piesă este iar de actualitate. Ne-am înşelat. Războiul abia se sfîrşise. Era dureros să mai poată cineva admite existenţa unor speculatori ai eroismului. S-a trecut repede la comedia *Femeia răpită*. Prin neverosimilitatea ei, însă, piesa n-a trecut printre comediile bune.

O altă piesă, *Sărutări pierdute* de Birabeau, ne-a priciniut o păcăleală inadmisibilă pentru nişte oameni de teatru. Această piesă obţinuse o cădere unică la Teatrul Bulandra. Şi nimeni nu ştia de acest lucru. Nici chiar Storin, care jucase în această cădere. Şi-a adus aminte cu greu numai după cîteva repetiţii. Cum era dar să facă succesul urmărit, avînd în fruntea distribuţiei pe acelaşi actor ? !

Mersul clătinat al întreprinderii teatrale de la Comedia a dat naştere unor neînţelegeri de ordin financiar şi a trebuit să primesc propunerea de angajament, în stagiunea 1946–1947, a Teatrului Modern de curînd înfiinţat.

Direcţia acestui teatru n-avea repertoriu, n-avea actori, n-avea decît pe un naiv, care habar n-avea cît se poate pierde într-un teatru în care domină nepriceperea.

Ca să poată deschide stagiunea, le-am dat ideea inepuizabilului succes *Papa se lustruieşte*. De aci încolo conducătorii s-au sabotat unul pe celălalt, căutînd să rămînă director unul singur dintre ei. Rezultatul a fost că cele două piese *Tonny* şi *Ninon* au dus la închiderea teatrului.

De altfel, încă din februarie îmi trimisesem *caseta* la Teatrul Alhambra, unde am jucat *Aventura domnului Dorjan* de N. Vlădoianu şi V. Rodan. Cu această piesă reluată a fost un dezastru care l-a completat pe cel al turneului întreprins în Egipt în acelaşi timp de către aceeaşi direcţie a Teatrului Alhambra din Bucureşti. Acum nu-mi mai luam caseta cu mine. Îmi purtam tuburile cu care mă machiam în hîrtie, în buzunar.

În stagiunea 1947–1948 am trecut la Teatrul Municipal pentru piesa *Rîs şi lacrimi*. A fost rîs de actori şi lacrimi pentru direcţia Municipalului. După o serie de cincisprezece reprezentaţii piesa a fost scoasă de pe afiş din cauza insuccesului.

Tot în aceeaşi stagiune am trecut la Teatrul Victoria, în care am jucat piesa *Pygmalion* de B. Shaw, nouăsprezece zile. Teatrul Armatei şi-a luat sala la care avea dreptul şi s-a isprăvit şi cu *Pygmalion*.

2. ÎN SFÎRŞIT, DIN NOU STABIL!

În timpul peregrinărilor şi căutărilor mele, începuse să se desfăşoare în ţara noastră procesul revoluţiei culturale. Activitatea teatrală rămăsese totuşi în urmă faţă de schimbările politice importante ce se produseseră. Acest decalaj nu putea să mai dureze.

Încercarea noastră a actorilor de a ne transforma era şi timidă şi insuficientă. Nici actorii şi nici regizorii nu-şi putuseră însuşi repede concepţiile artistice noi impuse de transformările revoluţionare prin care treceam, mai ales că piesele ce continuau să se reprezinte ne îndepărtau în bună măsură de la realism. O dată cu înnoirea întregii activităţi culturale în ţara noastră, pe baze şi principii noi, trebuiau găsite acele forme indispensabile pentru reprezentarea vieţii pe care o trăia acum întreaga ţară. Pentru o înţelegere mai completă şi mai justă a reprezentării pieselor cu subiect din actualitate, după metoda lui Stanislavski, colegi de-ai noştri au fost invitaţi în Uniunea Sovietică şi astfel teatrul nostru a putut în cîţiva ani să se supună în mod simţitor unei adevărate „primeneli". Faţa „chircită" a vechiului teatru s-a schimbat mult. Rolul teatrului e acum altul. Rostul actorului ca propagandist activ al ideilor noi a devenit evident. Forme vechi au căpătat un conţinut nou, progresist. Şi aşa s-a întîmplat şi cu vechea şi prima mea dragoste, *opereta*.

Reînnoirea teatrului a scos din lăzile trecutului opereta, unde fusese ghemuită de unii aşa-zişi esteţi ai muzicii, care o socoteau ca un gen minor, neînsemnat. I se negase operetei atît valoarea artistică, cît şi orice rol cultural-educativ. Trebuie să recunosc că în bună parte şi opereta însăşi a fost responsabilă de această desconsiderare. După un început glorios, în care nume ca ale lui Offenbach, Lecocq, Audran, Strauss, Suppé, Millöcker ş.a. – care au însemnat totodată şi o atitudine progresistă, o critică faţă de mărimile vremii

– opereta a evoluat pe un drum greşit. Cedînd din ce în ce mai mult gustului burghez, opereta ajunsese să se confunde de multe ori cu vechea revistă sau să se transforme în comedie muzicală de proastă calitate. Unui asemenea copil degenerat al operetei clasice nu i se putea atribui firește un rol cultural, ba dimpotrivă.

Cu totul altceva este însă opereta adevărată. Spectacol optimist, cuviincios şi totodată vesel şi antrenant, opereta poate da cu adevărat „forţă, voioşie şi lumină".

Am impresia că am fost printre primii care am înţeles rostul unei operete noi în vremurile noi ale ţării noastre, rostul operetei într-o ţară care construieşte socialismul : o operetă din care să fie izgonit convenţionalismul şi formalismul, o operetă în care să se introducă principiile realismului socialist, o operetă care să prezinte în culori vii viaţa de azi a poporului muncitor.

Iată de ce, atunci cînd am fost chemat la Teatrul Armatei pentru ca să regizez şi să joc în opereta *Ciocîrlia* de Lehar, am primit din toată inima.

La 11 martie 1948 am devenit angajatul Teatrului Armatei. În aceeaşi zi am început repetiţiile sub direcţia mea de scenă, iar la 28 aprilie am avut premiera operetei *Ciocîrlia,* acel succes de netăgăduit, care a determinat înfiinţarea Teatrului Armatei (sala de operetă), ale cărui mari succese : *Pericola* de Offenbach, *Cîntecul munţilor* de Doboş, *Tarsiţa şi Roşiorul* de V. Doboş şi Gh. Dumitrescu, ultimele două originale, şi mai ales *Vînt de libertate* de Dunaevsky nu pot fi uitate. În ansamblul acestui teatru am redevenit stabil.

Teatrul Armatei mi-a redat satisfacţiile pe care bătrîneţea începuse să mi le înăbuşe. Am fost pus în rîndul oamenilor al căror trecut, oricare ar fi vîrsta, nu trece nebăgat în seamă. Prin titlul de Artist al Poporului ce mi s-a acordat vorbesc cei cincizeci şi cinci ani de teatru cu sute de reprezentaţii anuale, cu memorarea a o sută patruzeci şi patru de operete şi peste două sute cincizeci de piese în proză ; iar prin decoraţia Ordinul Muncii, vorbeşte stagiunea 1948–49, în care la vîrsta de şaizeci şi opt de ani am jucat : şaizeci şi cinci de reprezentaţii cu *Rapsodia ţiganilor* la Teatrul Naţional, o sută şaizeci şi cinci cu *Pericola,* patruzeci şi cinci cu *Cîntecul munţilor,* adică două sute şaptezeci

V. Maximilian şi alţi actori ai Teatrului Armatei într-o deplasare la ţară în 1955.

În anul 1954 regimul democrat-popular a apreciat meritele artistice ale actorului V. Maximilian, conferindu-i înaltul titlu de „Artist al Poporului din Republica Populară Romînă“

și cinci de spectacole, în afară de numărul nesfîrșit de repetiții.

Pentru Partidul Muncitoresc Romîn și Guvern n-am mai fost bătrînul căruia fostul director al Teatrului Național din vremea dictaturii antonesciene i-a refuzat angajarea.

Noile rînduieli m-au întinerit. Am fost prețuit ca un actor capabil încă să-și îndeplinească rolul lui social trasat de marele Stanislavski, anume acela de a vorbi masei, prin personajul ce-l interpretează, despre păsurile ei și despre viața nouă către care trebuie să tindă.

Mi s-au creat și mie și colegilor mei actori un rost în acțiunea de culturalizare a maselor și de propagandă a ideilor mărețe de pace, libertate și socialism ; ni s-au asigurat condițiile cele mai bune în care să ne putem îndeplini misiunea noastră și ni s-au înlăturat pentru totdeauna nesiguranța zilei de mîine și spectrul îngrozitor al mizeriei bătrîneții.

Actorul de azi nu mai bîjbîie în interpretări vechi și șablonarde ; mijloacele de care are nevoie într-o asemenea activitate i le servește metoda științifică a lui Stanislavski, care ne sfătuiește să mergem pe drumul adevărului, deschizîndu-ne calea spre realismul socialist. Astăzi actorul îndeplinește un rol de seamă, este tribun și educator, patriot și cetățean, meseria ce și-a ales-o dîndu-i putința să vorbească publicului despre problemele esențiale ale acestuia, ținînd să-l facă pe spectator mai curat, mai bun, mai inteligent și mai folositor societății.

3. SOLII ARTEI TEATRALE SOVIETICE

De cîțiva ani actorii noștri doritori să vadă progresele teatrului sovietic își pierduseră răbdarea. Discuțiile lor în această privință erau toate pe aceeași temă.

– Vor veni, vor veni și la noi, spuneau unii.

– Cînd, măi ? cînd ? spuneau alții în chip ironic.

– Cînd, necînd, dar au să vină sigur.

– Faci prinsoare ?

– Fac !

– Eu zic că n-au să vină.

– De ce ?

– Păi tu nu vezi că ne-au vizitat pînă acum o mulțime de celebrități artistice sovietice, colective întregi, dar nici unul din artiștii dramatici ?

– Și ce vrei să spui tu cu asta ?

– Vreau să spun că nu-l mai au pe Stanislavski. Nici studioul său și nici sistemul. Ce teatru vrei să vină ?

Entuziasmat de actorii și reprezentațiile pe care le văzusem la Viena cu trupa Teatrului de Artă, cu Knipper, Kacialov și atîția maeștri ai scenei ca și de laudele persoanelor autorizate și ale atîtor ziare și reviste din Europa și America, eram dintre aceia care spuneam colegilor mei : „Nu se poate să nu fi rămas nimic în teatrul sovietic din învățătura marelui actor, regizor, pedagog și creator !“

Perfecțiunea artistică a filmelor ce vizionasem, învățămintele minunate ale celor ce citisem, superioritatea nemaiîntîlnită a ansamblurilor artistice muzicale și coregrafice ce ne vizitaseră țara mă convingeau că arta sovietică a mers neîntrerupt pe drumul ascendent către culmile ei și că teatrul sovietic a continuat să fie, ca și pe vremea lui K. S. Stanislavski, cel mai bun teatru din lume.

Din scurta vizită în U.R.S.S. a colegilor noștri, însă, nu obțineam răspuns la toate întrebările ce mă frămîntau. Mi se părea că nu reținuseră prea mult din cele văzute la fața locului. Creștea în mine nerăbdarea de a vedea cu propriii mei ochi un colectiv de teatru sovietic.

Într-o zi, prin martie 1954, surpriză mare. Dorința noastră fierbinte părea să devină realizabilă. Colectivul Teatrului *Mossoviet* din Moscova dădea reprezentații foarte aproape de noi, în Bulgaria ! Se aștepta venirea lor și la noi.

Și... au venit ! De la primele reprezentații gurile au amuțit de admirație. Orbii au început să vadă. Surzii să înțeleagă. K. S. Stanislavski, marele artist, regizor și pedagog, trăia. Opera sa era continuată de alți mari artiști între care se număra și regizorul I. A. Zavadski, conducătorul ansamblului *Mossoviet*.

Prin țara noastră au trecut multe companii de teatru, ale multor națiuni, unele avînd în sînul lor vîrfuri artistice

de talie universală. Reprezentaţiile acestor companii, însă, ne-au entuziasmat numai prin talentul cel mare al vîrfurilor. Piesa era înăbuşită. Plecam de la teatru cu gîndul la succesul actorului pe care nu-l puteam ajunge cu toată rîvna noastră.

Reprezentaţiile Teatrului *Mossoviet*, însă, ne-au arătat fragmente de viaţă adevărată, aşa cum rezultau ele din piesele pe care ni le înfăţişau.

Am văzut, de pildă, rolul lui Othello, reprezentat de artistul german Paul Wegener şi de regretatul fruntaş al scenei noastre, Vasile Leonescu, artişti preţuiţi, dar care, prin forţa fizică de care făceau abuz în unele scene, ne îngrozeau – efect mare altădată – dar care îl depărta pe spectator, în loc să-l apropie de eroul piesei. Poate din această cauză, Reinhardt a încredinţat mai tîrziu rolul lui Othello subtilului şi emoţionantului actor Alexandru Moissi. Acestuia îi lipsea însă energia fizică şi nu puteai să-l crezi capabil să-şi sugrume iubita. Te aşteptai să o sărute şi s-o ierte.

Artistul sovietic N. D. Mordvinov a întrunit toate însuşirile cerute rolului. Puternic şi blînd în acelaşi timp, îndrăgostit pătimaş de Desdemona, învăluind-o cu privirile lui calde, zîmbitoare, şi dezvăluind un profund conţinut uman. Cu aceste mijloace, puse în serviciul unei interpretări noi de un puternic realism, marele artist a avut prilejul să înfăptuiască una din acele creaţiuni artistice ce uluiesc şi pe actori şi pe spectatori.

Trec peste modul artistic în care ceilalţi actori şi-au creat rolurile şi pentru care fiecare în parte s-a bucurat de aprecieri în presă deosebit de elogioase. Însuşirea acestui mod de interpretare este incontestabil rezultatul unei gîndiri profunde, al unei bogate fantezii şi al unei nelimitate preceperi regizorale, cu care interpreţii au pornit plini de încredere la lucru. Am simţit cu toţii în cursul reprezentaţiei simpatie pentru erou, victima societăţii şi a urii de rasă, ură care din nenorocire există şi astăzi în unele ţări.

Această nouă, justă şi logică interpretare nu numai că a fost însuşită, dar a prilejuit colectivului Teatrului *Mossoviet* o izbîndă unică, dîndu-ne posibilitatea să vedem în actori – tribuni apărători ai unei cauze drepte.

Regizorul Zavadski, împreună cu întreg colectivul său artistic, a dat o semnificaţie actuală acestei tragedii, subliniind adevăratele cauze ale sfîrşitului eroilor piesei.

Spectacolele Teatrului *Mossoviet* au constituit pentru noi o lecţie, atrăgîndu-ne atenţia în mod foarte serios asupra greşelilor noastre. Harta, pe care Othello studiază împrejurimile insulei Cipru, era vizibilă pentru spectatori şi parcă fusese luată din colecţia de hărţi antice din palatul Dogilor ; pe decretul cu care i se retrage lui Othello comanda flotei veneţiene se putea vedea emblema republicii Veneţiei, iar patul Desdemonei, alb şi imaculat, trezea fiori la gîndul că în el va fi sugrumată blînda şi nevinovata Desdemonă.

Asemenea detalii ce pregătesc atmosfera piesei nu sînt lăsate în grija recuziterilor şi nici chiar a actorilor : ele se pun la dispoziţie de către regizor, în măsura culturii şi a eticii acestuia. Cer iertare dacă formulînd aceste observaţii îmi vin în gînd greşelile de ordin regizoral care adesea se mai săvîrşesc la noi. Astfel, de pildă, în piesa *Jucătorii de cărţi* de Gogol, care se petrece pe vremea lui Gogol, în Rusia, folosim ca miză bani romîneşti rămaşi de la stabilizare ! Cum vrem să creadă publicul în ceea ce facem ? Care e răspunsul la critica făcută în asemenea cazuri ? „Joacă dumneata bine şi nu te mai ocupa de asemenea nimicuri."

În piesa *Uraganul* de Bill Bieloţerkovsky sarcina regizorului Zavadski a fost de asemenea uriaşă.

Regizorul avea de reprezentat un personaj nou, cel mai însemnat într-o acţiune dramatică : poporul, poporul acesta revoluţionar, pornit la luptă nu pentru revendicări imediate ca ridicarea de salarii, nevoia de pîine etc., ci într-o amplă mişcare revoluţionară, în folosul binelui, a întregii clase muncitoare de pretutindeni şi a întregii omeniri, luptă pentru care nu precupeţeşte jertfa vieţii fiilor săi. Avea de reprezentat pe o scenă de cîţiva metri pătraţi poporul acela format din sute de milioane de muncitori, uniţi într-o aceeaşi bătaie de inimă, deşi răspîndiţi pe toată suprafaţa pămîntului. O temă foarte greu de realizat pentru un regizor de teatru. O revoluţie cu figuranţi care să dea din mîini anapoda şi să mîrîie ca de obicei cuvinte ca : „barbă-rară, barbă-rară" nu mai prinde la public. Şi cîţi oameni

ar trebui să apară pe scenă ca să poată da impresia unui popor de milioane în revoluție ? Oricîți figuranți am înfățișa ar fi comic să credem că avem în fața noastră poporul, așa cum îl concepe orice spectator.

Regizorul de data aceasta a format biroul adunării din șase persoane, la masă, iar adunarea, marea adunare era reprezentată printr-o bancă ce se pierdea între culise, supraîncărcată de revoluționari și care dădea impresia că grosul adunării este nesfîrșit, judecînd după însuflețirea și hotărîrea celor îngrămădiți unii peste alții pe banca existentă în scenă.

Actorul care-l juca pe președintele consiliului județean ne spunea la o consfătuire că s-a apucat tîrziu de teatru. Pînă atunci fusese muncitor. Și ne mai spunea că, dacă ar reprezenta un om care dă o scîndură la rindea, am jura că este un adevărat lemnar. Alți actori trebuie să învețe așa ceva. De talentul lui de lemnar n-am avut ocazie să mă conving. Am văzut însă că P. I. Gheraga, care juca rolul președintelui consiliului județean, era un actor de mare talent. Dîrzenia și însuflețirea lui în luptă, ca și puterea cu care reușea să mobilizeze poporul, au fost un exemplu de interpretare a unui erou pozitiv, iar scena morții acestui președinte – un moment de artă ce nu se poate uita.

M-am întrebat care dintre actorii noștri, în rolul marinarului, ar fi pus atîta stăruință să învețe cum să meargă cu un picior de lemn fără baston și să alerge pe scenă ca un valid ?

G. A. Slabiniak trăia în rolul marinarului toate nădejdile sale personale și ale rolului în izbînda revoluției. Convingerea personajului era însăși convingerea de cetățean a actorului. Era vioi, vesel, răspîndind în rîndul publicului încrederea în viitor, însuflețind în același timp propriii săi parteneri.

Rolul intelectualului Raevici, un rol mic, a fost ridicat la culmile artei dramatice de către R. I. Pleat, a cărui măiestrie artistică avea la bază puternicele sale convingeri de om sovietic.

Și cît de recunoscători sînt toți acești actori față de ajutorul ce li s-a dat în cursul carierei lor !

La întîlnirea cu actorii noștri, componenții colectivului Teatrului *Mossoviet* și-au exprimat cu căldură recunoștința

ce au față de maestrul lor și au declarat că tot entuziasmul spectatorilor ei îl datorează învățăturii regizorului Zavadski. Ei nu-și atribuiau lor înșile nici un merit în realizarea spectacolului, ci elogiau arta marelui regizor.

Astfel, I. A. Zavadski a lucrat un an și jumătate cu desăvîrșitul interpret al lui Othello, artistul N. D. Mordvinov. Numai așa se explică măreția uimitoare a creațiunii acestuia.

Minunatul pedagog și creator primea laudele binemeritate în fața sălii întregi cu o modestie care te făcea să crezi că nu era vorba de el și că părea și el curios să afle cine-i acest personaj atît de lăudat.

Pentru modestia sa, actorii îl iubesc, dar și Zavadski le răspunde cu același sentiment. Îi socotește ca pe copiii săi și îi supraveghează cu dragoste în toate manifestările lor. Este nelipsit de la reprezentațiile colectivului *Mossoviet*. Totul este verificat de el personal ; el urmărește cu atenție reprezentația ca nu cumva să-i scadă ritmul, acea calitate greu de găsit și de păstrat a unui spectacol, care determină menținerea permanentei lui tinereți, dar de care unii dintre regizorii noștri, ce-și lasă nesupravegheați copiii, nu prea țin seama. Și atunci copiii, respectiv interpreții, își fac de cap : unul își scrîntește piciorul, altul vorbește prostii, iar altul, în cele mai dese cazuri, își face de joacă de unul singur. Și e rău, este foarte rău.

Capitolul XIX

Se spune că doar atunci cînd te laşi de teatru poţi afirma că nu mai ai nimic de învăţat. Este adevărat. Eu am învăţat de la primul meu maestru C. I. Nottara şi am practicat învăţătura sa mult timp, căutînd să înfăţişez pe scenă personaje cu gesturi rotunde, atitudini de pozâ, îngrijite ca formă, dar ale căror sentimente nu le adînceam suficient. Le urmăream cu admiraţie mare la maestrul meu. Mi se părea însă că simplitatea şi moderaţia acestui gen de teatru mie îmi frînează progresul. Am vrut să fac mai mult, aceasta poate şi influenţat de Liciu. Şi astfel am recurs la forma schematică cu nas de talion, peruci bombate de carton etc. Abuzul acestor mijloace exagerate m-a cam făcut de rîs uneori şi am renunţat la ele.

Artiştii mari ai epocii mele – Novelli, Zacconi, De Sanctis – ne-au transmis cîte ceva şi mie şi celorlalţi colegi. Marile vîrfuri ale teatrului francez : Mounet-Sully, Coquelin, Lucien Guitry, De Max au avut mult timp influenţă asupra teatrului nostru ; jocul, însă, al unora dintre actorii francezi suferea de o exagerată vorbărie, care plăcea numai pentru muzicalitatea limbii. De aceea, stilul imitat după ei nu s-a putut menţine la noi pentru multă vreme.

Wegener, Basserman, Moissi, Pallemberg, Girardi, stăpîni întotdeauna pe o justă interpretare şi mai ales ajutaţi de fantezia cunoscutului regizor Reinhardt, pornit să „reteatralizeze teatrul", mă atrăseseră puternic într-o vreme oarecare în cariera mea către jocul lor. Spectacolele Teatrului de Artă din Moscova, în turneu la Viena, m-au pus însă în faţa unei probleme ce nu mă preocupase încă în cei douăzeci şi unu de ani de teatru de pînă atunci. Încotro ne îndreptăm ?

Răspunsul la întrebarea mea cred că l-am găsit în principiile lui Stanislavski, însuşite cu atîta succes de către foştii săi colaboratori şi realizate de către arta teatrală sovietică. Am ajuns deci la ultima treaptă a învăţăturii artei dramatice, adică aceea de a reprezenta viaţa aşa cum este. Numai în acest mod putem da teatrului un rol important.

Am crezut întotdeauna în puterea teatrului de a-i apropia pe oameni între ei. Arta, în general, şi, în special, teatrul nu trebuie să se adreseze numai unui grup restrîns de aşa-zişi „pricepuţi în artă", ci maselor muncitoreşti de pretutindeni, spre a le oferi lumină în realizarea năzuinţelor lor.

În bilanţul carierei mele mă găsesc trecut cu operetele : *Vînt de primăvară, Contele de Luxemburg, Eva, Suzana, Heidelbergul de azi, Frumoasa Risette, Floarea din Stambul, Polonia nu piere* etc., în care mulţi ani, în rolurile mele de june-comic, am procurat seri de voioşie din belşug. Voioşia mea o ofeream cu largheţe ca element de apropiere între oameni. Şi nu o dată am auzit în timpul lucrului lor pe muncitori cîntînd melodiile cîntate de mine în aceste operete.

Într-o altă pagină a bilanţului m-am văzut cu operetele : *Ţăranul voios, Vagabondul nemuritor, Fata muzicantului, Anişoara, Ciocîrlia, Regele vînătorilor* etc., prin care, mulţi ani, cu rolurile mele, am arătat că în societatea burgheză diferenţele de clasă nu se pot şterge niciodată (personajele care uitau aceasta şi căutau să intre în clasa privilegiată nu cîştigau decît umilinţă şi dispreţ) şi că pentru aceasta era nevoie de o prefacere a societăţii.

Iar pe a treia pagină sînt înscrise : *Regele Laurent,* care caută o mascotă să-l ajute în conducerea statului ; *Menelaus, regele Spartei,* care pleacă să cucerească Troia, concentrînd toată armata Eladei în căutarea nevesti-si, *Regele Barbă-Albastră,* cel care şi-a omorît toate opt neveste, *Regele Jérôme,* cumnatul lui Napoleon, care boceşte că şi-a pierdut tronul, *Regele din Trebizunda,* supărat că a aflat lumea că-i „cănit", şi cîţi alţi prinţi luaţi în batjocură şi care dădeau spectatorului de gîndit asupra persoanelor „sacro-sancte" ce stăteau în fruntea statelor.

Iar cînd vreau să mă găsesc în rolurile mele printre victimele societăţii burgheze caut în piesele fără muzică :

Abatele Pelegrin, Topaze, Livada cu vişini, Papa se lustruieşte, Şcoala contribuabililor, Medicul de plasă, Deputatul Berrichon, Lume de hotel, Volpone, Slujbaş de stat, Scara de mătase etc. în care era înfăţişat putregaiul unei societăţi în descompunere.

Din experienţa dobîndită în lunga mea carieră, m-am convins de rolul social al teatrului şi al actorului.

În cartea mea *Teatru, actor şi public,* apărută în 1913, ca şi în cele două conferinţe ale mele ţinute pe vremuri cu acest subiect, mă preocupa şi am căutat să lămuresc această problemă. Nu cunoşteam principiile lui Stanislavski, şi nu mă gîndeam la orientarea actorului spre realismul socialist.

Azi, cînd mi le-am însuşit, aş fi fericit să am prilejul să le aplic în cît mai largă măsură.

S U M A R

Cuvînt înainte . 5

Capitolul I

1. Copil rău 7
2. Două clase, două şcoli diferite 12
3. Întîia oară la teatru 16
4. Patru clase în trei şcoli 21
5. La liceul Alexandru Hasdeu 22

Capitolul II

1. Primii mei dascăli de teatru . 25

Capitolul III

1. Prima oară în capitala ţării . . 44
2. La conservator 46
3. În primul an de conservator . . 54
4. În al doilea an de conservator . 56
5. În ultimul an de conservator . . 65

Capitolul IV

1. Actor de operetă 74
2. Secretar al unei trupe de operă italiană . 78
3. Zile grele împreună cu Leonard . . . 81

Capitolul V

1. Vara 1904 — Parcul Oteteleşanu . 88
2. Din nou la Teatrul Naţional . . 94
3. În vara lui 1905 97
4. La grădina Blanduzia, prin 1906 . . 99
5. Scandalul de la Teatrul Naţional . . 101
6. Definitiv la operetă 103

Capitolul VI

1. În vara anului 1907 109
2. Cea dintîi călătorie peste graniţă 111
3. Un turneu memorabil 117
4. Două mari emoţii care se sfîrşesc cu bine. 119
5. Prima stagiune de operetă, iarna, la Bucureşti . . . 123

Capitolul VII

1. A doua oară la Viena 125
2. Leonard face o încercare 129
3. Un folos al artei dramatice 131
4. Cînd poate actorul să se îmbolnăvească 132
5. Cum am devenit tenor 135
6. Consecinţele „tenoriei“ mele 137

Capitolul VIII

1. Berlinul 140
2. Opera şi opereta germană 143

Capitolul IX

1. Parisul 145
2. Apelul la reclama negustorească 154

Capitolul X

1. Italia 160

Capitolul XI

1. Din nou acasă 167
2. Un început de furtună . . 170

Capitolul XII

1. Londra 176
2. O reprezentaţie cu Parsifal 182
3. Nori negri 188
4. Nori foarte negri 190
5. Răsărit de soare 195
6. Soarele a dispărut în nori 201
7. În 1920, la Timişoara 203

Capitolul XIII

1. O cotitură care îmi zîmbea 209
2. Cehov şi Stanislavski 214

Capitolul XIV

1. Angajat al Teatrului Bulandra. 231
2. După debut 233
3. Opereta se zbate să trăiască 241

Capitolul XV

1. Asociat al Companiei Bulandra 253

Capitolul XVI

1. 24 Decembrie 1928 258
2. Compania Tony Bulandra, Lucia Sturdza Bulandra, Ion Manolescu, V. Maximilian şi G. Storin 265

Capitolul XVII

1. Totuşi Compania Bulandra se zbate 269
2. Soţii Bulandra 274
3. Teatrul Bulandra e silit să-şi încheie activitatea . . . 279

Capitolul XVIII

1. Peregrinări 283
2. În sfîrşit, din nou stabil ! 287
3. Solii artei teatrale sovietice 289

Capitolul XIX

* * * 295

Responsabil de carte : T. Sterlade
Tehnoredactor : C. Benescu-Branciu

Dat la cules 12.01.1962. Bun de tipar 14.02.1962. Tiraj 18.000 + 160. Hîrtie semi vel. mată de 65 gr. m². Ft. 840×1080/32. Coli ed. 17,78. Coli de tipar 19. Ediția II. Comanda 899. Planșe tleidruck 12. A. nr. 5678. Pentru bibliotecile mici indicele de clasificare 8 R—2.

Tiparul executat sub com. nr. 20.095 la Combinatul Poligrafic Casa Scînteii, Piața Scînteii nr. 1, București — R.P.R.

Lei 9,60

EDITURA MERIDIANE